

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ISSN:08641374

tablas

revista de artes escénicas No. 3/1996



Mesa redonda

LA DRAMATURGIA CUBANA ACTUAL



A debate
CLASICOS
para niños

Libreto No. 39 *Te sigo esperando* de Héctor Quintero

tablas No. 3/1996
 revista del Consejo Nacional
 de las Artes Escénicas
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
 Habana Vieja, Cuba.
 Apdo. Postal 297
 Teléfono: 62 8760
 Fax: (537) 33 3810

Directora
 YANA ELSA BRUGAL

Redacción
 ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.
 MAYRA HERNANDEZ MENENDEZ

Diseño computarizado
 ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
 JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
 PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración
 RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: **Alto riesgo**, Teatro Caribeño.
 Dir. Eugenio Hernández Espinosa.
 Foto: Luis Carracedo. **Te sigo espe-**
rando, Compañía Teatral Hubert de
 Blanck. Dir. Héctor Quintero.
 Contraportada: "Naturaleza poderosa"
 Autora: Flora Fong. Año: 1996. Técni-
 ca: óleo/tela. Medidas: 1.30cm.x1.90cm.

tablas aparece cada tres meses. No se
 devuelven originales no solicitados.
 Cada trabajo expresa la opinión de su
 autor. Permitida la reproducción indi-
 cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-
 so por Empresa del Libro Alfredo López.
 No. 51/junio-septiembre.



Ministerio de Cultura

EL MAESTRO RINE	
Graziella Pogolotti.....	2



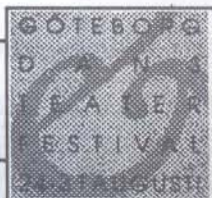
FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY

EN CAMAGÜEY... EL TEATRO	
Freddy Artilles.....	4
ALTO RIESGO PARA LOS EQUIVOCOS TITIRITEROS	
Armando Morales.....	9
LA DRAMATURGIA CUBANA SOBRE EL TAPETE.....	14
EL TEATRO	
UN ESPACIO PARA RESTAURAR LA INFANCIA...	
Marilyn Garbey.....	21
OBSESIONES CON LOS PIES EN LAS TABLAS	
Amado del Pino.....	22
EL ACTOR	
APUNTES PARA COMPRENDER SU PRESENCIA EN LA ESCENA ACTUAL	
Roberto Gacio Suárez.....	24
ALGUNAS PROVOCACIONES EN TORNO A LA PUESTA EN ESCENA CUBANA ACTUAL	
Omar Valiño Cedré.....	26
<i>entrevista</i>	
TRIUNFO LA PERSEVERANCIA	
Jesús Barreiro Yero.....	28
PREMIOS CAMAGÜEY '96.....	30/31/32
CONTINUAR PENSANDO LOS 90	
Esther Suárez Durán.....	33
CLASICOS PARA NIÑOS EN LA ESCENA ACTUAL	
<i>Debate</i>	36

TE SIGO ESPERANDO
NOSTALGIAS, UTOPIAS, OTREDAD
 R.G.S.....

Libreto No. 39

Te sigo esperando, de Héctor Quintero



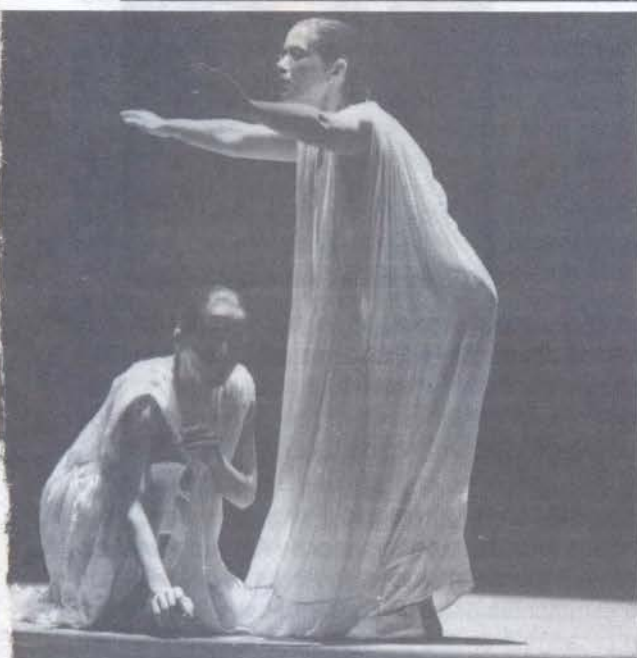
BARRERAS DE TRADICION Y VANGUARDIA

Gerardo Fullea León.....65

EL FITI EN EL SALVADOR.....68



Criticas



EL RIESGO DE LA PALABRA

A. del P.....70

NOCHE DE SATEN Y TEATRO

Inés María Mariatu.....72

EL MACBETH

¿SHAKESPEARE TRANSCULTURALIZADO?

Waldo González.....74

MOTIVACIONES DEL CRIMEN

G.F.R.....76

TEATRO EN LAS NUBES

ALERTAS A UN PASO DEL ABISMO

Norge Espinosa Mendoza.....78

UN EQUIVOCO TEATRAL

O.V.C.....81

SI ME PIDES EL PESCAO...

Ramiro Guerra.....85

TAMARITA, EL POZO, EL GATO, EL COJIN BAILADOR Y LAS SIETE PIEDRITAS CON LA TERNURA DE UN COCUYO

Roberto Salas.....87

RETABLO DE JUGLARES

Yamina Gilbert Núñez.....90

EL JUEGO DEL HUMOR EN EL TEATRO

Marilyn Garbey.....92



EL TEATRO ES EL ARTE DEL ESPECTADOR

Ernesto Rodríguez Hernández.....95

MANTENER VIVO EL ESPIRITU DE LA DANZA

Ismael S. Albelo.....98

EL TEATRO DE LA COMUNIDAD.....101

GERENCIA EN LAS ARTES ESCENICAS

Cristina Amaya Quincoces.....102



Danza Contemporánea de Cuba

MAS DE TREINTA AÑOS.....103

LIBROS

TEATRO DE LOS 90, UNA RESPUESTA

W.G.....104

EL PRINCIPE PESCADO

Juan Carlos Cuba.....105

TABLILLAS.....106

Graziella Pogolotti

El Maestro

RINE



Siempre recuerdo aquella tarde gris. Entraba yo por primera vez en la Facultad de Artes Escénicas. Creí perderme en el laberinto. Entonces, sentí el peso opresivo de los altos muros. Más tarde, la construcción habría de fascinarme por el juego de sus espacios y porque, inconclusa, resultaba imagen simbólica de un proyecto abierto, el de la escuela, el del teatro, el de la vida toda.

Reunidos alrededor de una mesa, encontré a mis nuevos compañeros de trabajo. Entre las pocas caras conocidas descubrí la de Rine Leal. Coetáneos, habíamos andado por caminos similares sin llegar a tener nunca una relación muy estrecha. Ahora nos tocaría emprender juntos una tarea de fundación, hacer que el suelo se hiciera carne en un equipo de jóvenes profesores de procedencia diversa, portadores de distintas aspiraciones y, también, de historias diferentes. Esa construcción adusta en la que nos encontrábamos tenía que llenarse de alma.

Rine era ya el crítico en primera persona y había explorado los territorios de la selva oscura. De formación en gran medida autodidacta, su aprendizaje se desarrolló en el mundo de la cultura, en el periodismo, en las salas de los teatros, al margen de la vida académica. Como muchos de los que integraron el claustro del ISA, esa universidad de las artes era, en cierto modo, un *outsider*. Su experiencia de la vida iba a volcarse en la academia.

Quizás por ello pudo entender la inseparable relación entre docencia e investigación y estimular con acierto entre sus jóvenes colaboradores, entonces principiantes, el interés por ahondar en

las búsquedas acerca de la historia del teatro cubano. Se sometió al árido estudio de los reglamentos docentes y metodológicos, pero no los convirtió en prisiones. Siempre he sospechado que la tarea encomendada, apenas mediados los años 70, despertó en Rine una vocación latente, escondida con algún recelo. Porque fue desde su entrada en el Instituto Superior de Arte un maestro dentro y fuera del aula. Sucesivas generaciones de estudiantes pasaron por sus clases. Y el diálogo proseguía en los pasillos de la escuela, en el vestíbulo del teatro, en la discusión de las tesis. Ese magisterio se extendió a sus jóvenes compañeros que, a su lado, verificaron el tránsito de una formación estrictamente literaria, centrada en el texto verbal y el conocimiento de los códigos de la escena. Su enseñanza pasó por los arduos debates en el departamento, por los libros prestados, por las conversaciones que proseguían a deshora en la sala de una casa. En ellas, la reflexión teórica alternaba con el anecdotario y la remembranza.

Así fue creciendo, en un clima intelectual intenso, una carrera universitaria nueva, sin antecedentes. Correspondería a los teatrólogos el ejercicio profesional de la crítica y la investigación. Aunque el movimiento teatral cubano no tuviera clara conciencia de ello, su aparición respondía a una necesidad real, derivada de la presencia creciente del teatro en la sociedad. En el origen y desarrollo de estos estudios queda por siempre registrado el nombre de Rine Leal.

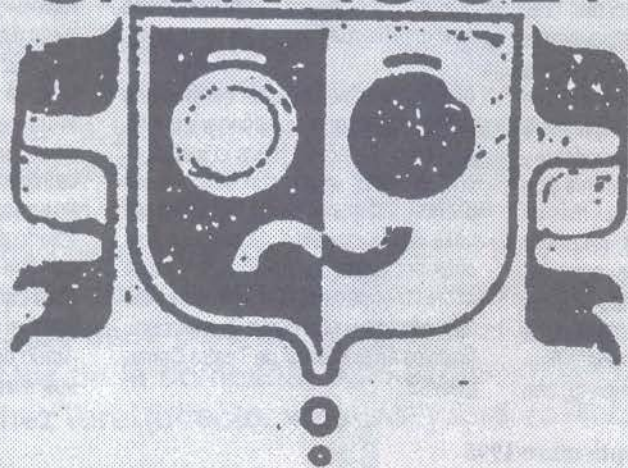
Crítico en primera persona, explorador de la selva oscura, Rine encontró en la enseñanza una pasión secreta. O quizás no fuera exactamente así. Pudo convertirse en maestro movido por la profunda pasión hacia el teatro que animó su vida entera.

La sexta edición del Festival de Teatro Camagüey' 96 reunió a las más importantes compañías, agrupaciones y colectivos teatrales del país.

Esta cita fue representativa del quehacer actual en la escena cubana, además de abrir espacios relacionados con diferentes aspectos teóricos que -mediante mesas redondas a cargo de distintas instituciones, organizaciones o publicaciones- versaron sobre problemáticas de la actual creación teatral.

Tablas concede un amplio espacio en sus páginas a esta edición de carácter nacional, que cada dos años se realiza en la hospitalaria ciudad de los tinajones, al publicar críticas de las obras allí presentes, reseñas o ponencias de los eventos teóricos adjuntos a la muestra teatral y los premios otorgados a las puestas en concurso.

FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY





• La noche. Teatro Irumpe. (Ciudad de La Habana).

LUIS CARRACEDO

EN CAMAGÜEY... EL TEATRO

Freddy Artilles

Por sexta vez, desde su inauguración en 1983, el Festival de Camagüey reunía en una mágica ciudad a directores, actores, dramaturgos, diseñadores, críticos y especialistas, para celebrar la más importante confrontación de la escena nacional. A lo largo de doce días de intensa actividad -del 26 de septiembre al 6 de octubre-, un público abundante y entusiasta pudo apreciar cuarenta y un espectáculos en competencia y más de una decena como invitados, sin obviar otras actividades colaterales, entre éstas: las presentaciones de las revistas **tablas** y *Cráteros*, la entrega de la placa "Gertrudis Gómez de Avellaneda" a figuras destacadas del teatro cubano, tres

mesas redondas sobre la dramaturgia cubana actual, el teatro para niños y los discursos de la escena, respectivamente, y otros encuentros informales para la amistosa discusión o la pura recreación.

Si difícil resultaba abarcar del todo una programación que se extendía a menudo desde la mañana hasta la medianoche -muchas veces con seis ofertas diarias-, más aún sería reseñarla en unas pocas cuartillas. Sólo es posible entonces lanzar una mirada abarcadora sobre los espectáculos en competencia que, por una u otra razón, fueron significativos en el Festival de Teatro Camagüey'96.



LOS NIÑOS PRIMERO

Los ibeyis y el diablo, la ya antológica pieza de René Fernández Santana, tuvo una feliz realización por el Teatro de la Villa. La acertada selección de diferentes técnicas de muñecos, el parejo nivel de actuación y manipulación y la ajustada integración de la música al espectáculo y, sobre todo, de éste al espacio abierto de la representación, conformaban una puesta en escena limpia y fluida, a cargo de Luis E. Martínez. Por su parte, el Guiñol de Santa Clara, caracterizado desde siempre por la pericia de sus manipuladores, revivía -en la se-



• **Provinciana.** Grupo Rita Montaner. (Ciudad de La Habana).

LUIS CARRACEDO

cuencia del circo de **El caballito enano** los más atractivos recursos del títere. La puesta de Allán Alfonso se resiente, sin embargo, por la debilidad dramática de la versión teatral sobre el cuento de Dora Alonso y por no acentuar debidamente algunos puntos esenciales de la acción, como el momento en que la madre aconseja al caballito irse de su lado en busca de su futuro. También **Juglares y Meñique**, de Pequeño Príncipe -único espectáculo que no pudimos ver en el festival- atrajo la atención del público y del jurado.

Dos trabajos unipersonales ponían de relieve una vez más la calidad interpretativa de la más joven generación de titiriteros: Sahimell Cordero, del proyecto Trujamán, en **Pelusin frutero**, de la Alonso, y Luis Enrique Chacón, de Jueguespacio, en **El panadero y el diablo**, de Javier Villafaña, ofrecían sendas lecciones de habilidad y gracia titiriteras, con diseños espaciales y de muñecos muy bien integrados a los propósitos de la acción.

Valores diversos se apreciaban en otras producciones, como la ágil versión de

Rubén Darío Salazar del cuento de Perrault en **Un gato con botas**, del Teatro de las Estaciones; la excelente animación del personaje de la Ikú por Sunilda Fabelo en **Ikú y Elegua**, de René Fernández, versión y dirección de Mario Guerrero para el Guiñol de Camagüey, y la acertada integración de música y texto en **El cangrejito volador**, de Cardoso, versión y puesta de Carlos Piñeiro para Titirivida.

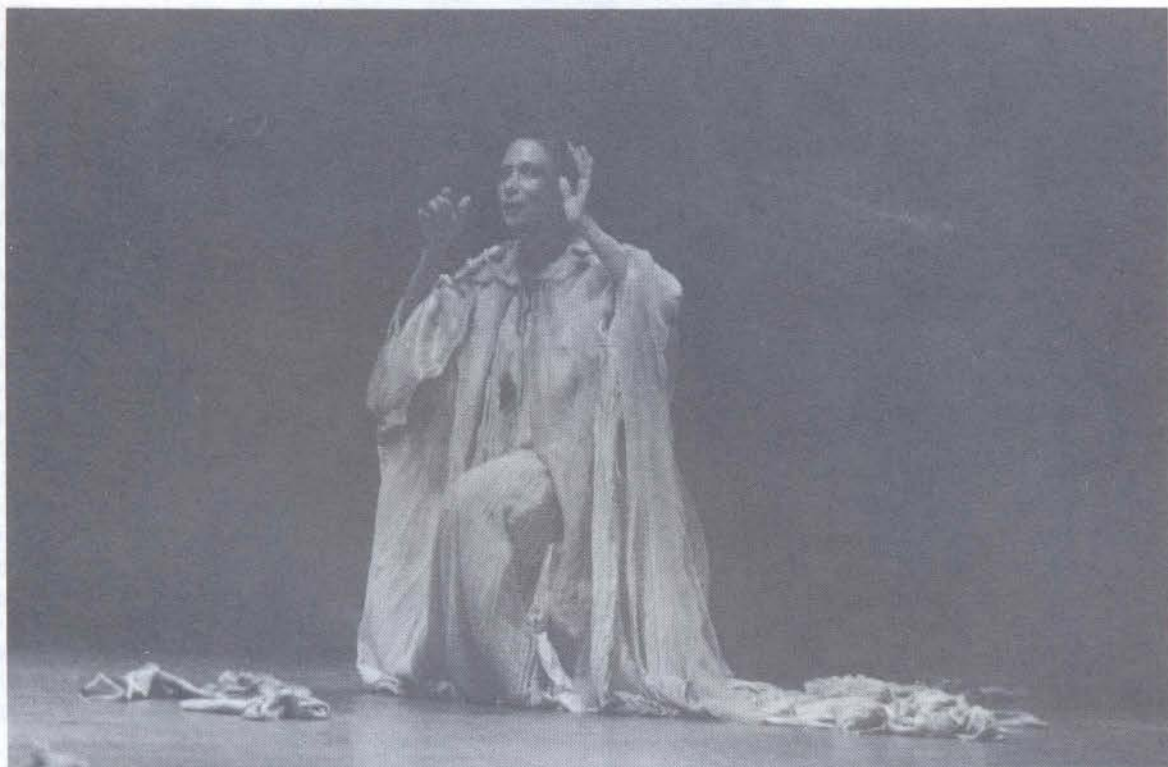
¡AH, LOS CLASICOS...!

Los personajes creados por los clásicos griegos, Brecht, Shakespeare y, sobre todo, Lorca, fueron material de trabajo para varios espectáculos. Los mayores aciertos en esta línea correspondieron a **Federico**, puesta de Julio César Ramírez para Teatro D'Dos, una especie de recital lorquiano que, tras un débil inicio con la poesía y la narrativa del poeta granadino, adquiere su verdadero pulso cuando irrumpen sus fuertes personajes dramáticos y toman vida mediante el exce-

lente desempeño de Daisy Sánchez y Jacqueline Rosales, dos jóvenes actrices con temperamento y envidiables cualidades vocales. También **Cliternestra o el crimen**, versión del conocido texto de Marguerite Yourcenar, llevado a escena por Raúl Alfonso para Teatro Orto, revela un acertado trabajo de la actriz Maricarmen García, aunque la atractiva puesta se empañe por un exceso de movimientos y de efectos escénicos que a veces llegan a ser gratuitos.

LOS EXPERIMENTOS... NO SIEMPRE RESULTAN

Entre los espectáculos que pudieran considerarse elaborados dentro de una línea experimental (término que con frecuencia sus creadores hacen coincidir con lo ininteligible, lo aburrido y lo denso), merece destacarse **Inmigrantes** -creación colectiva del Teatro de los Elementos, bajo la dirección de Oriol González- que consigue una atmósfera de interés gracias a un preciso diseño de los desplazamientos escénicos, el acertado empleo de los objetos sobre la



• **Santa Cecilia.** Teatro Galiano 108. (Ciudad de La Habana).

LUIS CARRACEDO

escena y el desempeño unitario de sus jóvenes actores, en especial Juan Bautista Castillo, quien logra, con su gestualidad y su canto, una veraz imagen del haitiano.

LA SOLEDAD DEL ACTOR

Pese a llevar sobre sus hombros la excesiva carga de escribir, dirigir, actuar, seleccionar la música y diseñar su espectáculo, Gilberto Subiaurt, de Mirón Cubano, alcanza apreciables logros interpretativos en **Condenados**, un texto recargado, pero lleno de significados y transiciones que el actor resuelve con habilidad. Por otra parte, la versión de Pascual Díaz sobre **Elogio de la locura** muestra a su intérprete, María Teresa Pina, como una actriz expresiva y llena de energía, de la que hablaremos más adelante.

El punto más alto en esta línea lo alcanzó, sin duda, **Santa Cecilia**, de Abilio Estévez, a cargo de Vivian Acosta, de Galiano 108, quien, hasta el momento, parece ser una actriz completa, con

excepcionales recursos expresivos que le permiten tanto llenar las pausas y los silencios como toda la sala con una voz plena de registros. La puesta en escena de José González se consolidó con el extraordinario diseño de luces de Carlos Repilado, capaz por sí solo de crear el ambiente requerido en el amplio escenario del Principal. No en balde este espectáculo recibió la más larga y calurosa ovación del festival.

TAMBIEN HUMOR

Por primera vez este año, los grupos específicamente humorísticos se incorporaron al festival, y como lógico resultado, **Marketing**, de Humoris Causa, escrito y dirigido por Joel Sánchez, y **Ciclos**, de Sala-Manca, con autoría de Eleuterio González y bajo la dirección de Osvaldo Doimeadiós, hicieron rebosar de espectadores la calurosa sala del Tasende. En el primer caso, se trata de un espectáculo basado únicamente en la agudeza del diálogo y las situaciones para abordar aspectos de la más inmediata actualidad, sin la menor elabora-

ción teatral, que fue entusiastamente acogido por un público acostumbrado a recibir este tipo de humor, desde la mulata, el negrito y el gallego hasta **Sabadazo**, y en el segundo, un trabajo basado en el absurdo, con otras pretensiones artísticas, y recibido, desde luego, con menos entusiasmo por el mismo espectador que iba buscando lo anterior. Los jóvenes humoristas cubanos tienen ante sí la ciclópea tarea de preparar a un público masivo y popular, habituado a los productos fáciles y epidémicos, para ser capaces de apreciar y disfrutar propuestas humorísticas más elaboradas, al estilo de **Ciclos**.

AUTORES Y TEXTOS

Por suerte para la buena salud de la escena cubana, aparte de los recitales de textos, los trabajos experimentales y aquellos que sustituyen la palabra por la imagen o el sonido gutural -sin contar las propuestas para niños, todas basadas en textos de autor-, en el festival hubo una fuerte presencia de la dramaturgia de autor con nueve creadores cubanos



• **Parece Blanca.** Compañía Teatral Hubert de Blanck. (Ciudad de La Habana).

LUIS CARRACEDO

vivos y activos (Estorino, Paz, Hernández Espinosa, Milián, Montero, Fuleda León, Pedro Torriente, Santos Marrero), dos clásicos (Martí y Piñera) y un latinoamericano (Rodolfo Santana).

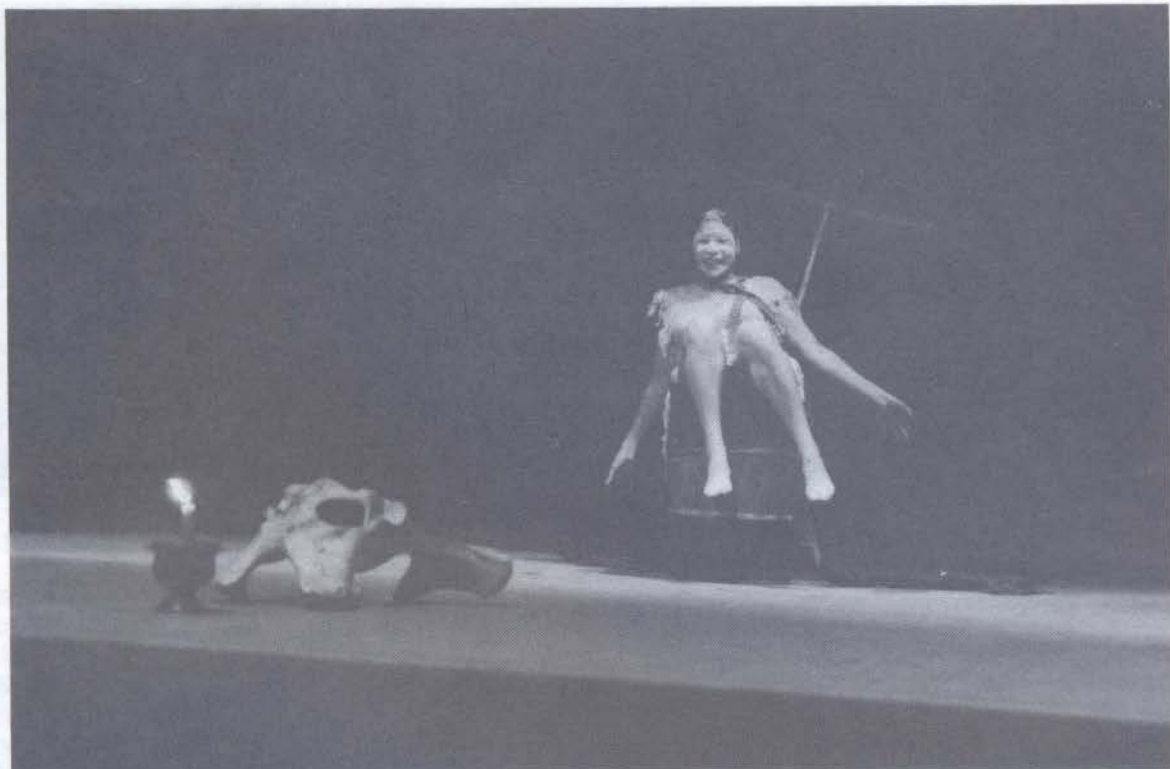
Aunque lo parezca, **Parece blanca**, de Abelardo Estorino, no es una simple versión teatral de la novela de Villaverde, sino una recreación intertextual que abarca nuestro pasado y presente y que, por la mano maestra del dramaturgo, se convierte en un texto modélico, espléndidamente dirigido por su propio autor y sustentado por el sólido trabajo de Adria Santana, Nieves Riovalle y el resto del elenco de la compañía Hubert de Blanck. Mas, si **Parece blanca** fue un gran momento, también **Alto riesgo**, escrita y dirigida por Eugenio Hernández Espinosa para Teatro Caribeño, constituyó una cima. Se trata de una pieza que prescinde de la provocación, la agresión y las "puyas" superficiales y de dudoso gusto, para hacer una reflexión profunda y rigurosa sobre nuestra realidad. Mario Balmaseda demuestra una vez más su calibre de actor y se enfrenta, de igual a

igual, a la joven María Teresa Pina, sin duda, una revelación del festival.

Por otra parte, **La noche**, de Abilio Estévez, tuvo en la suntuosa puesta de Mario Muñoz, Ariel F. Wood y Roberto Blanco, de Irumpe, un excelente vehículo para transmitir la sugerente poesía dramática del autor a un público que, como en **Santa Cecilia**, del mismo Estévez, premió al conjunto con una larga ovación.

Algo notable resultó la presencia de **Abdala** -la obra martiana llevada a escena, con muñecos, por el Guiñol Nacional-Trujamán, bajo la dirección de Armando Morales- en una puesta que, tras un precipitado e infausto estreno callejero hace un año, adquirió, con un trabajo de revisión y ayudada por la intimidad y las luces de la sala La Edad de Oro, su verdadera estatura, para alzarse con uno de los premios del jurado de teatro para adultos, lo que constituyó una muestra del respeto y el nivel alcanzados por el títere cubano en los últimos tiempos.

Mirón Cubano presentaba **El gato y la golondrina**, espectáculo callejero escrito y dirigido por Albio Paz sobre un texto de Jorge Amado, con un excelente diseño de Adán Rodríguez. Raúl Martín, en su puesta de **La boda**, para El Público, consigue convertir hasta el final en espectáculo una obra de Piñera que en verdad termina en su primer tercio. **Provinciana**, de Gerardo Fuleda León, en realidad una pieza para niños y jóvenes -con dirección y diseño de Tony Díaz- a cargo del Rita Montaner, pareció fuera de lugar al ser presentada en la noche, para un público adulto, en el Principal. Algunos cambios hechos por su autor y director Pepe Santos Marrero al montaje de **Los sueños prohibidos de sor Juana**, de Juegosespacio, no favorecieron su presentación en el Principal. De actuaciones destacadas pueden calificarse las de Bárbaro Marín y Michaelis Cué en **Delirio habanero**, de Alberto Pedro Torriente, puesta en escena de Miriam Lezcano para Teatro Mío; también Micheline Calvert y Javier Avila en **Encuentro en un parque peligroso**, de Rodolfo Santana, bajo la dirección de



• **Elogio de la locura.** Grupo Teatro Primero. (Ciego de Avila).

LUIS CARRACEDO

José Raúl Cruz, de Teatro Estudio, y Carlos Treto, quien logra frecuentes momentos de verdad en su interpretación del travesti de **Las mariposas saltan al vacío**, pieza sobre el tema del SIDA, escrita y dirigida por José Milián para el Pequeño Teatro de La Habana.

Momentos desagradables del festival: el "chiste" (?) sobre el lema de los pioneros en **El arca**, de Víctor Varela, para el Teatro Obstáculo, y el innecesario e irrespetuoso juego con la bandera cubana en la puesta de Javier Fernández sobre **Los equívocos morales**, de Reinaldo Montero, para el Escambray, un emblemático grupo teatral cubano que, últimamente, parece querer olvidar su historia.

BALANCE Y REFLEXION FINAL

El festival mostró, en efecto, una gran variedad de propuestas, a partir de una ardua selección entre todos los grupos del país, aunque no siempre ésta fue del todo rigurosa o, tal vez, algunas produc-

ciones escogidas, al verse en el gran contexto del evento, parecieron de escaso nivel. Esto trajo como resultado una programación excesivamente recargada -fundamentalmente para los miembros de los jurados-, en una ciudad que no cuenta con instalaciones teatrales de primer orden. Aunque se han mejorado las condiciones, sobre todo de ventilación, de las salas La Edad de Oro, el Guiñol de Camagüey y el Principal, el calor de la José Luis Tasende sigue atentando contra la comodidad y la atención del público. Por último, hay que decir que el gran premio del festival lo merecen, compartido, los técnicos de los teatros, que trabajaron sin tregua, y el agudo, inteligente y entusiasta público de Camagüey, que a toda hora repletó los espacios de representación.

Y como reflexión final, lo siguiente: he pensado siempre -y sigo pensándolo- que el principal destinatario del teatro no son los amigos de los realizadores, ni los especialistas, ni los críticos, sino el público. He pensado siempre también -y sigo pensándolo- que un teatro que no

logre arrastrar tras sí a un amplio público es un fracaso, digan lo que digan los críticos. Pienso, por último, que no hay teatro nacional sin que los rasgos de la nacionalidad se expresen sobre la escena. Por eso, a la altura del fin de siglo, cabría preguntarse: ¿hacia dónde va el teatro cubano? ¿Quizás a alejar al público con experimentos crípticos destinados a un grupo de entendidos, o propuestas que, por su factura, en nada reflejan -ni recuerdan- nuestro entorno, y que igual podrían exhibirse en Nueva York o Copenhague; a coquetear con él por medio de alusiones políticas más o menos veladas o evidentes que pueden, a veces, llegar a lesionar símbolos y sentimientos de la nación; o, tras un periodo de excesiva reafirmación, a tomar su nivel y ejercer su insoslayable función reflexiva, crítica y descubridora con la profundidad necesaria para calar en la realidad y ser así un verdadero arte? Ojalá que el propio devenir del teatro nacional -que se reflejará, sin duda, en el próximo festival de Camagüey- responda, para bien de todos, a estas preguntas. ■

FESTIVAL DE TEATRO
CAMAGÜEY



ALTO RIESGO PARA LOS EQUIVOCOS TITIRITEROS

Armando Morales

La presencia del títere en el VI Festival de Teatro Camagüey '96 dio pruebas del estado actual de una expresión escénica que, en Cuba, ha conocido momentos de gran solidez creadora -década de los 60 regida por las producciones del Teatro Nacional de Guiñol- y etapas en que la propia existencia del títere parecía a punto de desaparecer. Para regocijo de los espectadores que, desprejuiciados, disfrutaban abiertamente del arte teatral títerero, a partir de los años 90, las señales lanzadas desde retablos y tabladillos iluminan cierta revitalización de la titiritería cubana.

La sostenida ausencia del teatro de títeres en los planes de estudio de los centros de enseñanza artística se ha convertido en el "talón de Aquiles" de la formación de los futuros dramaturgos, directores artísticos, diseñadores, críticos e intérpretes. Es imposible, salvo a los ausentes genios, exhibir propuestas teatrales en las que lo específico títerero sea mostrado en rigurosa asimilación de las categorías y leyes que rigen la estética del títere y su teatro, la cual ha sido fijada a través de la milenaria práctica de animar lo inanimado. La ausencia, evidente, de sólidos conceptos imprescindibles para la realización de esos espectáculos fue subrayada en lo visto entre el 26 de septiembre y el 6 de octubre en las salas, patios y plazas camagüeyanas, lo que reafirma la necesidad, impostergable, de una Cátedra del Títere que aporte los fundamentos prácticos, técnicos y teóricos de tan singular especialidad escénica.

CONFORMAR UN REPERTORIO

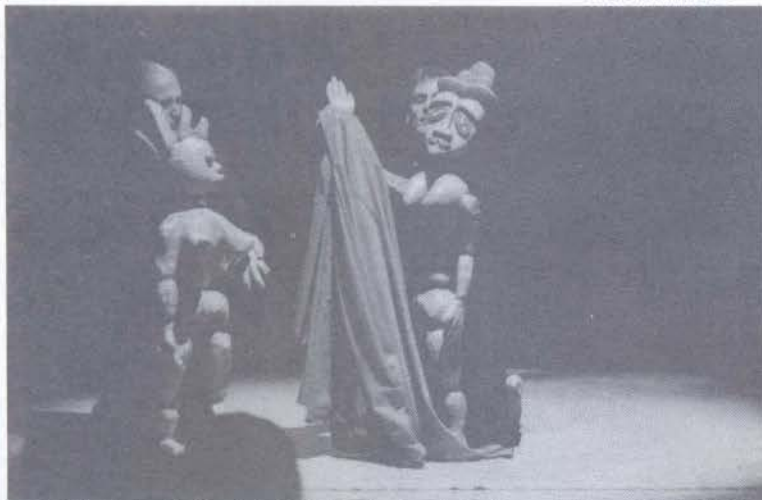
A fin de suplir la ausencia de textos dramáticos para el "delicioso y duro lenguaje de los muñecos", gran parte de lo que se presenta en los retablos títereros ha recurrido a la narrativa -fábulas, leyendas, cuentos-, como fuente literaria del espectáculo. En coloquios, foros y mesas redondas siempre se aborda con mayor o menor énfasis el tema, argumentado por el insuficiente número de títulos que permitan a los directores artísticos la selección de un repertorio coherente en los grupos teatrales. Se alzan voces acusando lo negativo de prácticas que empobrecen el resultado final de las puestas en escena; teatrístas que asumen las funciones de adaptador, diseñador, director, etc., sin poseer -vergonzosa manifestación de la ausencia del títere, ni aun como "asignatura exótica" en la formación del teatrísta- el dominio del instrumental técnico-teórico para actuar con la verdadera libertad que sólo el conocimiento puede proporcionar... pero, al mismo tiempo, en esos encuentros no se convoca a los dramaturgos participantes a que escriban para el teatro de títeres; por eso, el círculo vicioso de la situación, mientras no sea superado con una calificada producción de textos, no tendrá otra alternativa que adaptar deficientemente o no, argumentos y personajes en una lentísima

aproximación a los requerimientos de la dramaturgia títerera.

No puede sorprendernos, entonces, que las piezas del reconocido dramaturgo, director, diseñador y títerero René Fernández, al frente de su grupo Papatote, de Matanzas, sean estrenadas una y otra vez por los colectivos del país, puesto que las mismas están sustentadas "por la extensa trayectoria de un dramaturgo que, por más de tres décadas, ha ido perfeccionando sus herramientas técnicas -siempre desde muy dentro del teatro e integrado a la escena títerera-, para poder expresar ahora, con brillantez y elegancia, el bullente mundo de su imaginación".¹ **Ikú y Elegua**, por el Guiñol de Camagüey, bajo la dirección de Mario Guerrero, y **Los ibeyis y el diablo**, por el Teatro de la Villa, de Guanabacoa, en la puesta del actor-director Luis Emilio Martínez, exhiben las cualidades y calidades temáticas de la cultura popular de herencia africana. La excelente teatralidad, las imaginativas soluciones escénicas, la síntesis y el nivel poético de los diálogos apoyados en personajes bien trazados son factores que perfilan la dramaturgia de René Fernández.

Del poeta, crítico, investigador teatral y dramaturgo Francisco Garzón Céspedes, fue mostrado por el colectivo Pequeño Príncipe, de Bayamo, **Redoblante y Meñique**, en una adaptación de Carlos Leyva, la cual consistió en distribuir

¹ Freddy Artilles: *Reinas y leyendas de René Fernández*, Ed. Papatote, Matanzas, julio de 1995.



• **Abdala.** Teatro Nacional de Guiñol-Trujamán, de Juglaresca Habana. (Ciudad de La Habana).

los textos del personaje Redoblante entre los tres juglares que realizan el espectáculo, ahora con el título de **Juglares y Meñique**. Por tanto, la tal adaptación mantiene esa cercana filiación a la narración oral escénica, tan cara al autor y que la reajustada puesta a cargo de Rafaela Téllez sostiene agradablemente.

La prolífica Dora Alonso brilló en los escenarios camagüeyanos. **Pelusín frutero**, juguete para títeres escrito en 1957, fue presentado por el Proyecto Teatral de Muñecos Trujamán. Dirigida e interpretada por el titiritero Sahimell Cordero en un trabajo unipersonal, el joven rescata la gracia y pícaro ternura del famoso Pelusín del Monte. Dora resuelve la pieza en diálogos y sucesos de transparente cubanía. Por su parte, el afamado y afanoso Guiñol de Santa Clara, dirigido por Allán Alfonso, maestro en la titiritería, deslumbró a los espectadores con la versión que del cuento "El caballito enano", de la propia Dora, el director Fernando Sáez, la actriz Carmen Fallas y el músico Alberto Anido reescribieron para el retablo.

Pabobo, hermoso texto del poeta y dramaturgo David García, ha servido a montajes y revisiones desde su estreno en 1976 por el Guiñol Santiago. Rafael Meléndez lo presentó luego de ajustes a las posibilidades de un reparto en su mayoría nuevo. Margarita Díaz, máxima responsable del proyecto Las Manos, de Juglaresca Habana, ofreció, por su

parte, el texto propuesto por el laborioso teatrero Raúl Guerra. **Nace una estrella**, título de este espectáculo, nos posibilita un sencillo homenaje a personajes de la tradición teatral cubana. Por el grupo Okantomí, la sabia conducción del popular titiritero Juan Acosta, presentó **Los dos leñadores**, del maestro Pepe Camejo.

No sólo el insuficiente número de piezas que circulan entre autores y grupos titiriteros provoca la mirada desde la escena hacia la narrativa. Hay que reconocer que ésta es una práctica mundial, aun en zonas donde la producción de literatura dramática ha tenido y tiene cultivadores de gran calidad. Habría que agradecer, en ese sentido, las innumerables versiones y adaptaciones que del títere Pinocho, desde el original de Carlo Collodi, han iluminado los escenarios del mundo. ¿Sería capaz la dramaturgia de crear para la escena un personaje semejante? ¿Qué serían nuestros retablos sin la fantástica presencia de Pinocho?

Esta tendencia o, entre nosotros, necesidad, ha hecho de la obra narrativa de Onelio Jorge Cardoso uno de los autores más representados en los escenarios cubanos, y no sólo los dedicados al teatro para niños o los retablos de títeres. **El cangrejito volador**, por Titirivida, de Pinar del Río, dirigido por Carlos Piñeiro, y **Dos ranas y una flor**, en la versión de Carmen Rodríguez para el grupo Elsinor Teatro, de Ciego de Avila, trataron de aproximarse al universo oneliano. Difícil tarea, puesto que de Onelio, en realidad, "no se sabe de su misterio, de su honda sabiduría, de su infinita devoción por la imaginación que construye la grandeza del hombre".²

Del tesoro inagotable de los cuentos clásicos, el joven titiritero Rubén Darío Salazar extrae las conocidas peripecias de **Un gato con botas**, título que presentó con el Teatro de las Estaciones, de Matanzas. También de "la Atenas de

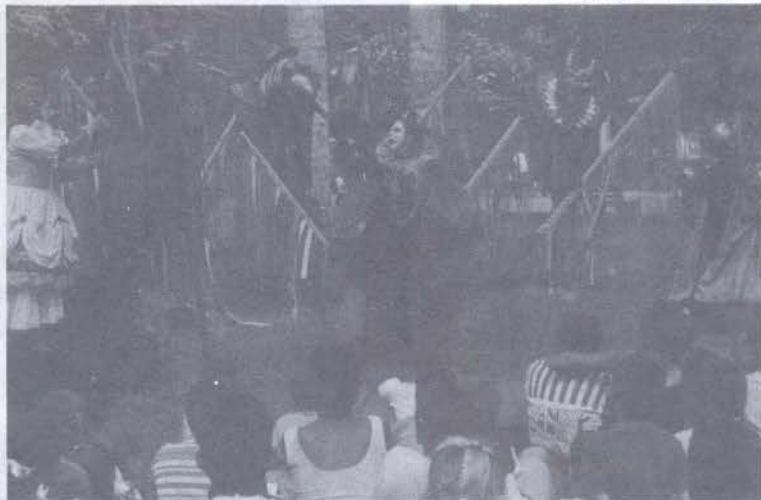
² N.G.F.: "La lechuza ambiciosa", en *Bohemia*, La Habana, 20 agosto de 1976.



• **Los dos leñadores.** Grupo Okantomí. (Ciudad de La Habana).

Cuba", el Mirón Cubano -deslumbrante colectivo teatral que ha hecho de los espacios abiertos un conquistado ámbito escénico, con su director y sabio teatrero Albio Paz- presentó su versión de **El gato y la golondrina**, del brasileño Jorge Amado, y **De la extraña y anacrónica aventura de don Quijote en una insula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse**, como puesta invitada.

La muy prometedora Yanisbel Martínez reescribe, para el juvenil colectivo Pálpito, su versión de **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas**, del venezolano Aquiles Nazoa. Siguiendo la ruta latinoamericana y sus autores, el grupo Jueguespacio, dirigido por Pepe Santos, integra oportunamente a su repertorio **El panadero y el diablo**, soberano diálogo titinero del siempre presente Javier Villafaña, en versión y dirección -¿había que enmendar el espíritu y la letra a Javier?- de Martha Díaz Farré.



• **El gato y la golondrina**. Grupo Mirón Cubano. (Matanzas).

En el rico panorama teatral mostrado en el VI Festival de Camagüey, el teatro de títeres para el público adulto exhibió **Abdala**, de José Martí. "...la importancia excepcional que el autor otorga al héroe africano sitúa a **Abdala** como un punto de partida, un vuelco en la perspectiva teatral, un verdadero llamado al orden de

nuestra cultura".³ La realización conjunta del experimentado Armando Morales y el sobresaliente joven Sahimell Cordeiro, del Teatro Nacional de Guíñol y del Trujamán, respectivamente, restauraron el arte de los títeres en su irrenunciable acción dirigida a todos los públicos.

Muy alentador resulta la introducción de la figura animada en algunas puestas concebidas para actores. **Federico** -título-homenaje a Federico García Lorca, llevado a escena por Teatro D'Dos, de La Habana, dirigido por Julio César Ramírez- y **Losequívocos morales**, de Reinaldo Montero, por el grupo Escambray, en

una puesta de Javier Fernández, enriquecieron el discurso escénico con la presencia del títere en contrapunto expresivo con los actores en algunas escenas.

Con mayor o menor intensidad, estos títulos y sus puestas guiaron a los espectadores por caminos de trayectoria desigual y en ciertos momentos, francamente confusos, desviando la superior meta que el teatro de títeres exige para ser, esencialmente, Teatro, y no, en el mejor de los casos, simple ilustración en movimiento.

EL TITERE POSEE UNA IDENTIDAD ANTAGONICA

Si la puesta en escena en el teatro con actores es para el director un trabajo complejo que trata de unificar y concentrar criterios y voluntades en una suma artística a escala humana, ¿cuánta especial atención precisa, entonces, una puesta en la cual los personajes son asumidos por figuras animadas que dinamitan la dimensión del hombre y su espacio real?

Lograr teatralidad, expresada a través de la "medura de la desmesura", es el gran riesgo, o la gran victoria, del hacedor de títeres. En el VI Festival celebrado en Camagüey, el teatro de títeres permitió, entre otras valoraciones, conocer el grado de identificación entre los

LUIS CARRACEDO



• **El cangrejito volador**. Grupo Titirivida. (Pinar del Río).

³ Rine Leal: *Teatro de José Martí*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981.

directores artísticos y el arte titiritero. Es un lugar común en nuestra escena utilizar al títere cuando los personajes toman la imagen externa de animales. Perritos, gatos, ratones, cotorras, gallos, ranas y sapos, aun cuando su comportamiento y carácter estén humanizados, son resueltos con títeres, independientemente a que esos roles no presenten la necesidad ni la posibilidad real de recurrir a las potencialidades que el muñeco signa. Este posee una identidad antagónica con el actor. "El director de teatro de títeres tiene que definir su forma de arte y ser consciente de las propiedades específicas del teatro de títeres, lo que exige profundos conocimientos de diferentes técnicas de representación. Para interpretar los movimientos hay que saber *qué puede realizarse con la técnica elegida y, también, cómo se realiza*".⁴ ¿Por qué, entonces, obligar al títere a conducirse como una grotesca caricatura humanoide?

De ninguna manera el títere puede sustituir al actor, como tampoco éste puede resolver los problemas que las técnicas titiriteras permiten. Cuando la figura animada es obligada a ocupar el lugar del actor, el espectador asiste al más cruel y agónico crimen "que ojos humanos hayan visto" en el teatro.

Lo apreciado en Camagüey revela interrogantes:

-¿Qué aportes a la expresión artística ofrece el títere, a no ser su reducida dimensión en relación con la de los actores-juglares, que lo trasladaban de un lugar a otro en caótico itinerario?

-¿Cuáles criterios artísticos, si los había, fundamentan la ruptura total -proporción, estilo, texturas, estética- en la figura de los personajes que intervienen en una misma obra?

-¿Cuánta energía es capaz de asumir el títere, para no transgredir su identidad y proyección?

⁴ Michael Meschke: *Una estética para el teatro de títeres*, Ed. Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, Bilbao, España, 1991.



• Pelusínfrutero. Trujamán, de Juglaresca Habana. (Ciudad de La Habana).

El movimiento, aun el más imperceptible, es el resultado de la cantidad y calidad de energía suministrada y debe expresarse como función *orgánica* interna de la figura animada y no como impulso externo y desmedido de la voluntad descontrolada del animador.

¿Qué fin se persigue al distorsionar la voz en registros y modulaciones que dificultan la articulación y, en sentido directo, la percepción de las palabras, cuando el público sabe -incluyendo a los niños- que los personajes están representados visualmente por los muñecos, mientras las palabras son pronunciadas por el titiritero? La separación del objeto parlante y de la fuente física de la palabra es característica distintiva del teatro de títeres. ¿Por qué, entonces, oscurecer la emisión de las mismas?

Habría que atender muy responsablemente ciertos derroteros de la actual "estrategia" de teatristas pues, para decirlo en versos de José Lezama Lima, "la magia de las monedas no es el mismo tema que la fertilidad de las espumas" y la rutina estéril y las concesiones al mercado no son proclives a brindar frutos en el campo del arte.

El estado actual del teatro de títeres es de ebullición y trabajo, pero los resulta-

dos artísticos no siempre se corresponden con el esfuerzo desplegado. Se perciben señales de madurez en las propuestas presentadas. La expresión titiritero ha sido enriquecida en un amplio despliegue técnico. Al uso y abuso casi exclusivo del títere de guante, ahora se ha ampliado, gracias a la presencia del títere de varilla, de hilos, marote, figuras planas, títeres digitales, parlantes, mímicos, teatro de sombras y otros que son acompañados de máscaras, esperpentos y el teatro de objetos y el llamado de luz negra, en una juiciosa selección de sus específicas cualidades. El retablo ha abandonado su simple función de valla para ocultar al titiritero y se ha mostrado como un componente más de la expresión escénica. Retablos

fragmentados, transformables, móviles, penetrables, dinamitan el uso tradicional, aportando significados a la estética y a las relaciones cambiantes entre los medios de expresión.

Por otra parte, se ofrecieron puestas en escena que prescindieron del retablo, lo que permitió al espectador observar al sujeto animador y al objeto animado en una relación polisémica, en un disfrute desmitificador de la propia naturaleza titiritero, logrando así que los signos y sus connotaciones estén en constante movimiento e intercambiabilidad estética.

Otro aporte sustancial es la calidad de la música en los espectáculos titiriteros y que ha sido escrita especialmente para la escena.

El punto y nivel en que se encuentra el teatro de títeres obligan -si se pretende nuevas y más altas cotas- a una confrontación sistemática en la que pueda analizarse y discutir profundamente la dramaturgia, las puestas en escena, el diseño y la construcción de figuras, la animación y actuación, la manipulación y cuantos factores conformen el universo del títere. El VI Festival de Teatro Camagüey'96 sólo evidenció lo justo y necesario de esa confrontación, específicamente titiritero. ■

FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY

La sexta edición del Festival de Camagüey'96 abrió diferentes espacios a eventos teóricos relacionados con el teatro y su presencia en escena; en este sentido, se destacan las mesas redondas: "La dramaturgia cubana actual", de la revista tablas en coordinación con el Centro Cubano del ITI; la de la ASSITEJ y la UNIMA, con el tema: "El teatro, un espacio para restaurar la infancia. Dualidad actor-titiritero: ¿Una relación antagónica?"; y la organizada por la Sección de Crítica de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y la AICT, que abordó: "Cuba 1996: presupuestos y realidades de los discursos de la escena". De estas mesas, nuestra publicación ofrecerá en las siguientes páginas las versiones, reseñas y ponencias. Mediante los tópicos presentados, se logró un espacio para la reflexión y el debate, en el que participaron creadores de diferentes latitudes del país.

Justo es reconocer la presencia de una heterogénea delegación extranjera, que también ocupó lugar activo en distintas actividades. Juan Antonio Hornigón, secretario general de la Asociación de Directores de Escena de España y director de la revista *ADE-TEATRO*, presentó su libro *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, compendio teatral que se adentra en una zona no muy explorada: la dramaturgia femenina.

La Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo, es una organización que incluye manifestaciones como el teatro, la danza y la música contemporánea; fundada en 1991 por iniciativa de los brasileños Marcos y Rachel Ribas (directores de Espaço de Paraty), agrupa a dieciocho países latinoamericanos. Su asistencia al festival facilitó un acercamiento a las actividades que realiza la Red y su equipo. Claudia Urdaneta (Venezuela) y Eberto García Abreu (Cuba), junto a otros integrantes de la misma, presidieron la mesa que abordó el quehacer de la organización. También estuvieron diversas personalidades como Edgar Miguel Bello, director del V Festival Internacional de Teatro Universitario Ciudad de Cúcuta, en Colombia, quien abordó las circunstancias en que éste se desarrolla y la trascendencia que tiene para dicha ciudad; el mexicano Héctor Fuentes Guzmán (director de la compañía Shakespeare), así como los españoles Eduardo Sánchez Torel (director artístico) y Andrés Ruiz (dramaturgo), entre otros.

M E S A R E D O N D A CONVOCADA POR **tablas**

EN COORDINACION CON EL **I T I**



LUIS CARRACEDO

• En la foto: Roberto Blanco, Abilio Estévez, Gerardo Fullea León, Eugenio Hernández, Esther Suárez e Inés María Martiatu.

LA DRAMATURGIA CUBANA SOBRE EL TAPETE *



Aprovechamos la abrumadora y positiva presencia de textos nacionales, de diversas tendencias estéticas y alcances artísticos, en el Festival de Teatro Camagüey'96, para propiciar una mesa redonda, conducida por el autor dramático Abilio Estévez, sobre nuestra dramaturgia actual, al borde de terminar el milenio. ¿Qué problemas y expectativas enfrenta? ¿Qué ficción y qué realidad abarcan en sus obras los dramaturgos cubanos? A partir de esas interrogantes, surgió esta polémica visión enriquecida no sólo por la opinión de los dramaturgos participantes, sino también por críticos y directores. De todo ello les ofrecemos una apretada síntesis a continuación.

DONDE SE ARMA

FREDDY ARTILES (dramaturgo e investigador teatral): Tras haber visto muchas obras en este festival, creo que estamos haciendo un tipo de teatro que, tanto antes como ahora, recurre a la crítica-característica de la dramaturgia socialista-de los problemas de la realidad en lo personal y lo social. Esto me parece muy bien, pero pienso que hay que hacerla con profundidad. En esta dramaturgia "crítica", de vez en cuando se dice una frase que tiene para el público una lectura inmediata, aunque el autor no se lo haya propuesto. A veces, éste escribe con su mejor intención y el público interpreta lo que quiere o necesita pensar; otras, el autor no incluye el bocadillo con esa intención, pero el director sí hace hincapié en una lectura cómplice con el espectador. Esto, a mi parecer, es una manera fácil de hacer taquilla. Yo pienso que la crítica debe hacerse en serio. Quisiera poner el ejemplo de una obra que hemos podido presentarle y que me parece muy crítica, profunda y muy seria: **Alto riesgo**, de Eugenio Hernández Espinosa. Me parece que es la línea que debía seguir la dramaturgia en cualquier parte, no sólo entre nosotros, porque escribir una obra y estar constantemente en ese -como dice una frase- "coqueteo con la disidencia", me resulta barato y bastante oportunista. Tanto ahora como en el 2001, o como antes, el autor dramático, los artistas, debemos hacer las cosas en serio, o sea, con profundidad, aparte de hacerlas bien, y sin frasecitas que, como se sabe, el público siempre las va a interpretar de una manera u otra y a premiar con los aplausitos y ese tipo de cosas.

INES MARIA MARTIATU (crítica e investigadora teatral): Al igual que lo que plantea Freddy, quisiera intervenir específicamente con respecto a una valoración de la obra de Eugenio Hernández. Creo que en todos estos años ha habido una tendencia bastante fuerte -que se ha manifestado en el campo ideológico incluso- a lo populista (y entiéndase el populismo como paternalismo, triunfalismo y superficialidad en la crítica). Me parece que un aporte importante de la obra de Eugenio -ya manifestado en **Calixta Comité**, **Mi socio Manolo** y ahora en **Alto riesgo**- es precisamente que entra en contradicción con esa retórica, de una forma muy profunda y que no se ha dado con frecuencia en nuestro teatro actual. Creo que esto es una de las cosas más interesantes -lo popular contra lo populista- en el quehacer de Espinosa, pues tampoco es frecuente en otros ámbitos de nuestra literatura, por lo menos, con la profundidad que este autor lo plantea. Esa tensión clasista tan evidente en sus textos y que logra calar en el público en serio, me parece muy trascendente. Así, la obra de este dramaturgo no puede verse, de manera reduccionista, a partir del elemento

afro, sino que plantea un compromiso muy fuerte con el pueblo, al trabajar con esa valentía el aspecto popular realmente como es.

ROBERTO BLANCO (director artístico): He escuchado términos muy fuertes en las intervenciones de Artiles e Inés María y creo que en esas cuestiones hay que tener un poco de cuidado. Puede ser que, por ejemplo, yo no me proponga ser serio y estoy en toda mi libertad de no serlo o interpretar la realidad de otra manera. Y me preocupa que se quiera trazar cómo deben ser las cosas. Estas no son de una forma o de otra, a nuestro total gusto. Creo que con eso hay que tener cuidado, no vayamos a caer en pretender dictar cómo se debe escribir para el siglo XXI.

ABILIO ESTEVEZ (dramaturgo y narrador): Creo también que, en definitiva, cuando uno dice que no debe haber crítica superficial, ya está señalando que hay otras vías más profundas, y de algún modo ya está como dirigiendo que debe hacerse esto o lo otro, de esta manera o de aquella. Y es molesto siempre dirigir. A la larga, las obras superficiales serán nada más que eso. Y pasarán al mes, al día, al año; las otras serán las que quedarán. Las que traten el tema de la realidad de un modo trascendente, serán las permanentes. Y no creo que sea muy bueno dictar normas de cómo debe hacerse el teatro, pues a fin de cuentas todo hace falta. El público también necesita, a veces, esa crítica de la "puya", para liberar algunas energías y eso se nota cuando uno va al teatro.

GERARDO FULLEDA LEON (dramaturgo y director artístico): Siempre me he negado a dar clases de dramaturgia y cuando me he visto precisado a hacerlo he partido de lo siguiente: "el teatro lo vamos a hacer quienes lo escribamos y no hay ninguna normativa que nos permita prever lo que será el del futuro". Uno puede hablar de lo que ha escrito, de lo que han hecho los demás, dos o tres principios, o sea, *el teatro que ha sido*; pero el que hay que escribir -y no lo vamos a hacer en esta mesa- por suerte será otro, *el que será*. Un misterio imprevisible. Creo, por ello, en esa necesidad de que cada cual se exprese de acuerdo con sus presupuestos, motivaciones y alcances. La profundidad en una obra de teatro no es un propósito sino un resultado. A mí me pueden satisfacer unas obras más que otras; entre las segundas en los últimos tiempos uno puede *detectar* una corriente bastante superficial, epidémica, que se contenta con nombrar males de nuestra realidad, con "puyas" o verdades a medias, sin mayor alcance. Pero tiene que haber de todo en la viña del señor, para que nos podamos felicitar de que existan obras como la de Eugenio, que va más allá y cala en caracteres, costumbres

y motivaciones que tienen que ver con la manera en que ciertas individualidades enfrentan las tensiones sociales actuales. Es una de las posibles formas dramáticas de expresar nuestra realidad. También podríamos citar el texto de Abelardo Estorino, **Parece blanca**, que con otros modos es igualmente un ejemplo de abordaje profundo, más bien reflexivo que crítico, lo que convierte a ambos textos en dos clásicos de la escena contemporánea, por su calidad creativa y su honestidad conceptual. Asimismo ahí están la **Santa Cecilia** de Abilio y otros textos. Ahora bien, si creo que determinada crítica teatral al uso no ha cumplido su rol en este proceso, y es en parte responsable de que ciertas manifestaciones escénicas, exitosas momentáneamente, se privilegien. Tentados por las connotaciones críticas de esos textos y puestas, no han sabido relativizar el hecho y valorarlas con profundidad por su alcance estético. Muchas no resisten la lectura más allá de nuestro momento circunstancial. Claro, todo el mundo tiene derecho a apostar, y yo respeto ese derecho. Todos los dramaturgos lo hacemos, igual que los críticos; lástima que a veces ambos se hundan en la superficialidad y en la intrascendencia coyuntural.

¿DONDE SE APAGA EL FUEGO?

WALDO GONZALEZ (crítico y poeta): Me parece importante lo planteado hasta aquí. Es cierto que hay superficialidad en algunas obras de hoy, que se valen de lo efímero y lo externo -guiño a cierto espectador mediante- para provocar la fácil risa con tales recursos. Lo grave de esto es la absoluta carencia de rigor en esas piezas y puestas que, por fortuna, no son tantas ni significativas. Se trata de lo más epidérmico frente a una buena literatura dramática que prefiero llamar ancilar, para emplear un término grato a Alfonso Reyes. En tal sentido, yo que tanto defendí **Manteca**, no sabría decir ahora si quedará como un testimonio de este primer lustro, o si pasará al olvido por abordar determinada etapa de la Revolución, tal ha acontecido con alguna literatura y arte cubanos a lo largo de casi cuatro décadas. Claro, también es cierto que, de Grecia acá, se ha escrito y representado la vida de cada época en que ha sido creado el teatro, sólo que con el arte de la calidad y la calidad del arte. ¿Qué hicieron si no los trágicos griegos, Shakespeare (en sus crónicas históricas y en toda su magna creación), el realista Lope, incluso Calderón y Goethe, tan alegóricos y sugerentes? Y aquí toco un punto singular: **Alto riesgo**, de Eugenio -tan válida, emblemática de nuestra dramaturgia y escena de estos años, por la hondura de sus planteos conceptuales, de algún modo filosóficos, en tanto asume aristas cenitales de la Cuba de hoy, desde una perspectiva realista-, es tan importante para mí como **La noche** (la pieza,

no la puesta que aún no he visto), de Abilio. Excelente muestra de la mejor dramaturgia del lustro -e incluso, como la de Eugenio, entre las más lúcidas de estos casi cuarenta años-, resulta un texto visceral que, desde una visión alegórica, simbólica, con su tono bíblico, toca igualmente hondas fibras de aspectos no menos esenciales en la Isla de fines de siglo. Creo, entonces, que, sin llegar a otras vías, en ambas obras descansa la genuina savia de lo que le corresponde a nuestro teatro actual, tan a tono con los tiempos que corren, definitorios y decisivos para el acontecer inmediato y mediato de nuestra patria.

ABILIO ESTEVEZ: La suerte de nuestra dramaturgia consiste en que ella trata de convertir la realidad en literatura y eso, aunque es un lugar común, es bueno recordarlo, y eso ya obligatoriamente requiere un paso a otro nivel.

EBERTO GARCIA ABREU (crítico): Considero que en medio de la amplitud y la diversidad de opciones en el teatro cubano de hoy, uno se encuentra cotidianamente que además de un hecho histórico es un testimonio de este momento, algo que a menudo estamos descubriendo. Nos demuestra que el consenso en el campo de la dramaturgia es tan diverso, amplio y contradictorio, que las fórmulas, como es obvio, no se definen con tanta evidencia. Y en respuesta a eso nos encontramos a veces con espectáculos que, de un modo u otro, dan testimonio de esa cambiante realidad en la que estamos viviendo. En los últimos años, desde mi punto de vista de observación estoy más cerca de la producción escénica que de los textos y dentro de toda esa diversidad de puestas hay obras que son un verdadero testimonio, con un nivel de complejidad, profundidad y elaboración, y otras más directas, más inmediatas, más críticas, sobre problemas circunstanciales o contingencias que además responden a momentos muy particulares. El público cubano, hoy por hoy, hace unas comparaciones epidérmicas con los fenómenos que estamos viviendo en la realidad y sobre sus componentes, y esto por supuesto le da ciertos matices a todo el proceso de "lectura" de una puesta en escena y da continuidad, desde luego, a la crítica como parte de esa labor, no como un hecho externo, al margen, aislado del proceso real. El fenómeno de la diversidad dramática ha encontrado preguntas en la crítica teatral y les ha dado respuestas de acuerdo con sus relaciones en esos procesos de creación. No puede plantearse este intercambio como un divorcio. No estoy de acuerdo con Fuleda en cuanto a que los críticos salvan, priorizan, definen o acusan el valor último de una obra, pues resulta de esa pretensión una gran paradoja: también la función crítica es un hecho circunstancial y, a la larga, se afirmará, se reconquistará

justamente a partir de la validez de los textos. Lo mismo sucede con obras del pasado, que hoy estamos reconociendo, o sea, la vuelta a un texto que se reescribe con una serie de materiales diferentes, porque los hechos artísticos también han cambiado, y la crítica tiene que hacerlo igualmente, en la medida de sus necesidades, capacidades y profundidades. Pues si un director necesita escoger un texto y no otro, esa misma libertad creadora la tiene el crítico. Creo que todo esto es complejo y relativo y no se puede absolutizar ni esquematizar, independientemente del género, o la línea al que nos refiramos. Un fenómeno como el que ha pasado con **Alto riesgo** y que nos ha conmocionado a todos los que la hemos visto, ha dado fe de un problema circunstancial, pero no lo aborda a partir de elementos primarios, del testimonio directo, sino que logra una reflexión mucho más profunda, ajena a la complejidad artística con que está realizada y su manera de hacer propiamente. Y todos estos elementos me parece que se deben tener en cuenta, porque al lado de **Alto riesgo** hay otras obras que sobre nuestra realidad van dando distintos tipos de testimonios, y tanto a partir de éstas y los que escriben sobre las mismas, como los que ya lo han hecho y aquellos que lo van a hacer, crearán espacios múltiples. Ellos nos van a dar las claves en relación con esas búsquedas constantes del público y su participación en la acción social que refleja el teatro. Y la crítica tendrá que descubrirlas y jugar con esas claves, no con otras, y discernir entre lo perdurable o no de estas propuestas.

OTRA VUELTA DE TUERCA

JOSE ORIOL (director artístico): Me gustaría reflexionar sobre algo muy personal que me ha sucedido recientemente. Estoy radicado en una zona del país que es la cordillera del Escambray y, hace cuestión de una semana, el secretario del Partido, un hombre muy joven, me mandó a buscar para preguntarme por qué nosotros -mi grupo de teatro-, no hacíamos aquellas obras en las que se discutan los temas sociales. Me planteó que se necesitaban aquellas sesiones polémicas que el grupo Escambray llevaba por toda la zona, los debates con estudiantes, profesores y campesinos, y que también movilizaban a las personas de otros lugares. Hablamos mucho, porque él no tenía prisa, felizmente, y me dijo las causas por las que él cree que el Partido esté en condiciones de discutir otra vez problemas que competen a todos, en lo social. Traté de explicarle que esa labor es más que difícil porque ahora las circunstancias son diferentes, la comunidad tiene otros intereses y los temas del aceite y el jabón saltan en cualquier

momento. "De acuerdo -me contestó-, es diferente y no podemos tratar a la gente con automatismos creando la sala de video y las casitas nuevas tan sólo. Creo que todos debemos reflexionar sobre nuestros problemas y el porqué de nuestras carencias, para crear un ambiente más propicio a los pobladores". Y aquello me conmovió, porque yo también siento una ausencia del tema del teatro social en la dramaturgia cubana actual. Me parece que es mucho más fuerte su presencia, casi de uso, como elementos cotidianos, en la radio y la televisión. Lamentablemente, no vi la obra de Eugenio. Y hablamos de Eugenio y de Albio, dramaturgos que uno respeta y que al leer sus obras se siente un aliento de acumulación y que van ganando un espacio en la literatura y harán la historia del teatro del país. Estoy hablando de excepciones. Hay otras, pero muy pocas. A menudo uno se encuentra compañeros que te dicen: "Estoy buscando una obra cubana para dirigirla, pero no la encuentro. La voy a tener que inventar yo y ver quién me la escribe". O sea, se siente una especie de vacío con lo que quisieran decir como realizadores teatrales y lo que nuestros autores escriben. Pues se ha creado como una ruptura a partir de ese momento que casi todos consideran endemoniado, que se llamó "teatro nuevo", y me parece que la gente cortó ciertos cordones de relaciones con la realidad y aquella dramaturgia. Y en el propio Escambray no es fortuito que hoy se haga a Chéjov y Reinaldo Montero. Es decir, ha habido una renuncia, en última instancia, porque el Escambray sigue existiendo como zona geográfica y tiene los mismos árboles alrededor, más cantidad de escuelas, carreteras y hospitales. Todo esto, junto a sus habitantes, constituyen los factores reales, las motivaciones internas. Pero los autores que escribían para el Escambray ya no están o han pasado a hacer otro tipo de producción. En resumen, siento que en el movimiento de la literatura teatral del país hay una evasión a los temas de carácter social y cada día nos es más necesario asumirlo. Hago este llamado a quienes quieran enfrentar tal tarea. Es una visión muy personal y responde a las necesidades particulares de una porción muy pequeña del país, en un momento determinado de nuestro proceso, pero me siento en la obligación de manifestarla.

ROBERTO GACIO (crítico): Yo no creo que en ningún momento haya desaparecido entre nosotros la dramaturgia social. Lo que pasa es que ahora los problemas individuales del hombre están en un primer plano, pero lo social se halla

detrás de todo eso, pues una cosa está insertada en la otra, condicionada, interrelacionada. A mí me parece que **Alto riesgo** es una obra social y que **La noche** habla, en una forma metafórica, de la realidad. Y lo social está ahí, implícito. Es decir, si la sociedad se ha transformado es porque ha habido una evolución de determinadas cuestiones épicas, políticas y sociales. Entonces, ha tenido que surgir *otra* dramaturgia que responda a *otra* problemática que no es aquella. Tampoco ahora es el momento de discutir las cuestiones artísticas como se hacía en aquella etapa del Escambray, pues hay otras necesidades también artísticas y estéticas. Por ello, plantearse una dramaturgia, un teatro similar a aquel Escambray, nunca va a ser, no podrá ser. Los tiempos reclaman otro tipo de teatro social.

ESTHER SUAREZ (dramaturga e investigadora teatral): A mí me parece, en lo personal, muy interesante lo que Oriol dice, aunque yo concuerdo con Gacio. En una ponencia que presenté el año pasado en el evento del Escambray, recuerdo que hacía referencia -desde mi punto de vista, por supuesto- a que parecía que entre los fenómenos llamados en aquella época "teatro nuevo" y "teatro de sala" se había producido, por fin, una lógica coherencia y armonía. Había ya una serie de intercomunicaciones entre esas maneras de hacer, que, por supuesto, no eran las dos únicas, pues había otras muchas formas de hacer teatro en ese tiempo. Por ello, sobre el grupo Escambray podría aventurar montones de hipótesis a favor del porqué ese colectivo realizó en su momento **Paloma negra** y ahora **Los equívocos morales**. Habría muchas razones, incluso de trayectoria personal de algunos creadores del grupo. Y hay que tratar de comprender esas razones y las motivaciones de ese determinado desarrollo. Pienso que lo social siempre va a estar presente en la escena y la dramaturgia cubanas, porque es más fuerte que lo que uno quiera o no, y va más allá de la voluntad expresa de cada cual. Lo que me parece es que hay maneras diferentes, poéticas distintas y abordamientos de la realidad, con estilos y sensibilidades que buscan, cada uno, su lenguaje propio. En cuanto al grupo de Oriol, que está enclavado en Cumanayagua, casi en la misma zona, pude ver **Inmigrantes** y, para mí, el espectáculo es brillante, pero tiene aspectos dramáticos que me resultaron muy oscuros. Yo no sé qué pasa con el hombre de allá donde ellos trabajan, pero sí sé que la recibieron muy bien. Ahora veamos otra faceta del asunto. Acabo de

Es un texto -por decirlo de algún modo- al estilo de **Alto riesgo**, que tiene un lenguaje determinado y no otro, aunque la realidad está metafórica, pues si no, no podría haberlo hecho, por supuesto. No quiero decir que sea como **La noche**, ni tampoco como **Niñita querida**. Pero cuando la estaba escribiendo, yo pensaba que así era como me nacía y no la iba a forzar a otro lenguaje. "Así es como la concibo y así es como la hago". Y yo me decía: ¿a quién se la doy a dirigir ahora? Y esto tiene que ver con lo que yo escuché a un director hablando de **Alto riesgo**: "...me parece muy bien aunque ése no es mi teatro". Está ocurriendo que para mucha gente que hace teatro entre nosotros, los textos que parten de una manera, un estilo, un sostén o una estructura como **Alto riesgo**, no es *su teatro*. El de ellos parece ser, dramáticamente, el de los epígonos barbianos o algo así, como lo que pasa con los fenómenos de **El público**, **La boda** y con el teatro de Ricardo Muñoz en Cienfuegos; en fin, no sé. Ocurre eso a veces y no es tan simple; sin embargo, lo que acabo de escribir es un texto muy directamente comprometido con la realidad actual, y no hay arreglo con eso. ¿Y quién lo hace ahora -me pregunto-, si no responde a determinadas modas? No obstante, hay obras para niños, jóvenes, y adultos que adolecen -y esto resalta en sus puestas en escena- de un problema fundamental que es la deficiente dramaturgia. Y no sé por qué es así: si es que los directores no quieren buscar al dramaturgo o lo que escribimos no les interesa, o ellos quieren hacerlo todo: dirección, texto, diseño. No sé. Ahora, sí sé que ése es el fallo más evidente de esas puestas: la dramaturgia. Y los dramaturgos sí estamos escribiendo sobre nuestra realidad social, pero no se establece el intercambio, la fusión necesaria entre esos dos planos.

ROBERTO BLANCO: Quiero retomar lo popular en la dramaturgia cubana, tema que constantemente nos preocupa a todos, como es lógico, porque nosotros nos dirigimos al público. Creo que sí hay problemas bien serios, quizás sociológicos, con la apreciación de lo popular y lo populista en la dramaturgia, y dónde está la línea que los separa y los divide. A veces, lo profundo no pasa, entre nosotros, del descubrimiento de ese momento en que se advierten los fenómenos. Los identifica, los nombra y ya. Y creo que en la dramaturgia ya eso es una etapa superada y hay que transitar hacia otro nivel de la utilización de lo popular en los textos contemporáneos.

UN DOCUMENTO EXCEPCIONAL

EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA (dramaturgo y director artístico): Quiero hablar sobre mi experiencia personal. No voy a teorizar; no soy nada teórico y me pierdo mucho también cuando trato de hacerlo. Como escritor, tengo una alta responsabilidad que he asumido desde el punto de vista social y racial; o sea, no puedo obviar ninguno de los dos aspectos en mi quehacer. Ello me lleva a escribir no las cosas que casi la mayoría de los dramaturgos puedan plantear, sino aquellas que pocos se deciden a poner en la hoja en blanco y es la historia de los sin historia, a partir no tan sólo del triunfo de la Revolución o de la época pseudorepublicana, sino también desde el siglo pasado. Por lo tanto, me debato entre esa cosa de lejanía que tiene la ficción que no se está viendo, y esa otra de la cercanía, de la ficción que se vive constantemente. Puedo decir que yo soy una ficción, porque yo vivo en una ficción. El edificio donde vivo, que es un doce plantas, tiene un elevador pero está roto y yo debo subir los once pisos. Y tenemos agua pero siempre el motor está roto y hay que subirla en cubos. Por consiguiente, es una realidad que me está golpeando y yo he llegado a "poetizarla" para poder sobrevivir. Pero no con un sentido tajantemente crítico, sino más bien reflexivo. Siempre me ha interesado transformar o perfeccionar aquello que me molesta, lo que creo pueda ser mejor en la sociedad o en el ser humano. Y eso para mí es una premisa muy importante, tanto, que me cuido de no dejarme llevar por los sentimientos y para no trasladar esos temas literalmente a mis obras. En el llamado "quinquenio gris", mi obra y yo fuimos víctimas de ese momento. Entonces, si yo hubiera escrito **Alto riesgo** en los años 70 -por suerte no lo hice-, llevado por los sentimientos y el afán de crítica, no hubiera tomado el rango que quizás tiene ahora. Tuve que ser dirigente de la Cultura (porque empecé a dirigir teatro: Teatro de Arte Popular, Teatro Caribeño), para sentir los embates y también los peligros y las tentaciones que corre un dirigente. Porque desde esa posición cometí errores y determinados abusos del poder; por lo tanto, pude conciliar luego en un cosmos dos vivencias por las que había pasado: la de ser excluido y esta que aún tengo, por ahora. Esa realidad, como resultado, para mí es muy importante, ante todo, desde un punto de vista humano más profundo: no tratar de ver al funcionario de mi obra **Alto riesgo** con un carácter totalmente dogmático y sectario, sino darle toda una proyección humana, tamizada por los sentimientos que yo he sentido en esa posición social. Ahora tengo que confesar algo: cuando se habla de aquel quinquenio y, sobre todo, a partir de que se creó el Ministerio de

Cultura, se abrió una gran perspectiva desde el punto de vista artístico; entonces, yo empiezo a analizar mi historia como creador y he llegado a la más patética conclusión: no han sido los funcionarios administrativos quienes más daño me han hecho sino los propios creadores. Y ésa es mi gran experiencia. Porque el quinquenio fue provocado por un funcionario, pero en los 80, los creadores que podían salvar mi obra **Calixta** Comité no lo hicieron, sino fueron ellos precisamente los que decidieron que no se pusiera en escena, para daño del desarrollo de mi dramaturgia.

EL TURNO DE LA RENOVACION

YANISBEL MARTINEZ (estudiante del ISA, actriz y directora artística): Quiero hablar un poco de lo que se ha venido discutiendo, y quizás sea por pertenecer a una de las generaciones más jóvenes de los aquí presentes. Es algo que tiene que ver con lo que decía Esther hace un momento y que son mis preocupaciones. Quiero hacer un llamado, una convocatoria, porque el teatro en sí -conuerdo con ella- y la dramaturgia son una clave del teatro cubano y, en específico, del teatro para niños, que es el que hago. Y yo me digo: tengo 20 años, comienzo a hacer teatro, estoy en un proceso de aprendizaje, los textos dramáticos que conozco, a los que tengo acceso (que son de dramaturgos no sólo cubanos), están muy bien escritos, y las estructuras dramáticas pueden ser modélicas, pero a mí, con mis 20 años, no me mueven a montarlos. Como no me motivan, por ejemplo -por razones obvias además- las obras de Artilles, y me refiero a él porque es el que más cerca tengo. Freddy las escribió cuando quizás yo era muy pequeña o aún no había nacido; cuando los niños para quienes iban dirigidas eran muy distintos a los de hoy. Entonces, lo que yo pido es un poco comunicamos dramaturgos, críticos, creadores, directores y actores, porque si no cómo se conoce ahora lo que se está escribiendo, a no ser por las escasas publicaciones de textos teatrales. Y éstos los leo pero no tienen que ver con mis motivaciones; por tanto, no me interesan montarlos. No los recrimino, para nada, pero no tienen que ver con mis vivencias, con mis propuestas. De ahí que me vea obligada a escribir mis obras para llevarlas a escena, amén de los problemas dramáticos que puedan presentar. Entonces, para salvar ese acto de creación, o sea, la dramaturgia, es que pido comunicamos más. Por eso me parecen tan importantes los espacios como los que promueve la ASSITEJ, para escribir textos dramáticos dedicados a los niños, y así no acometer hechos aislados y trabajar por algo juntos: el desarrollo de la dramaturgia nacional, con lo cual todos seríamos beneficiados.

ARIEL WOOD (director artístico): Yo soy más director que dramaturgo, pero me aventuro a hacer mis versiones, también como joven que soy. Tengo muy presente una imagen que me dio Abilio en una conversación. El me decía que "el talento es una puntilla de zapatero, pequeña, que se quiere clavar en la pared y uno tiene que aguantarla con los dedos y empezar a martillarse esos dedos y cuando esa puntilla queda firmemente clavada, bueno, es que uno tiene talento". Pero hay que machacarse los dedos. Creo que el teatro cubano, la dramaturgia, debe ser mucho más desgarrante. La realidad debe ser un estímulo para redimensionar un hecho. El teatro es esa salita, pequeña, en una ciudad que da una nueva visión de un hecho. Entonces ¿cuáles son las motivaciones de los jóvenes? Es un poco la interrogante entre nosotros, ahora. ¿Por qué ahora me estoy aventurando a montar **Julio César** y no una obra de teatro cubana? ¿Por qué? Pues yo creo que con Shakespeare estoy haciendo una obra cubana. ¿Y qué quiero decir con ella, yo que nada tengo que ver con el teatro isabelino? Es que hay una generación nueva que está pensando, reflexionando. Y creo lo mismo que Yanisbel: hay que unimos y pensar no sólo en los problemas del edificio y del agua -y que me disculpe Eugenio-, sino también en los de nosotros los jóvenes que empezamos, los que vamos a sustituirlos a ustedes para bien o para mal. Queremos aquí hacer un pacto con ustedes, tratando de que sea para bien de la dramaturgia cubana. Ojalá que así sea.

ABILIO ESTEVEZ: Lo último que me queda es tratar de pensar un poco más juntos, y de ver esta nueva generación de dramaturgos que se está formando y no le tiene miedo ni a lo profundo, ni a lo superficial, porque ambas cosas pueden existir a la vez. Un buen texto dramático lo es porque en el mismo coexisten todos los sistemas de lenguaje y profundidad posibles. La superficialidad no es más que la cara que se ve de la profundidad. Yo no creo que lo superficial sea algo tonto; por lo contrario, es también algo que hace falta. Lo que sí temo es que la dramaturgia cubana, ésa en que hay frases prehechas, esté debilitando un contenido y evite su redimensión artística.

COMO NOS VEN DESDE FUERA

JUAN ANTONIO HORMIGON (director artístico, secretario general de la Asociación de Directores de Escena y director de la revista *ADE-Teatro*, de España): Soy un invitado a este festival, un espectador; por lo tanto, las cosas que voy a decir son seguramente algo parciales. He visto muchos espectáculos del teatro cubano y le hemos dedicado, incluso, un número especial en nuestra revista *ADE*; por eso, tengo una cierta capacidad de conocimiento y de sensaciones como especta-

dor y lector, amén de que lo conozco hace mucho tiempo, aunque eso no quita que a lo mejor diga una cosa molesta, por lo cual espero que me concedan ese pequeño beneficio de saber que he venido como amigo, pero al mismo tiempo no soy de nacionalidad cubana.

Estoy sorprendido de muchas cosas de las que aquí he podido oír, y me ha parecido todo interesante y estimulante. Creo que, en general, todos tienen la razón. Según mi punto de vista, lo que ocurre es que yo tengo mi sensación como espectador y entonces debo decir que me ha agradado la intervención de Oriol, al que no conocía, porque yo comparto su impresión. Eso no significa que todo lo dicho por los demás no me resulte interesante, pues creo que son criterios complementarios y no me resultan contradictorios. A veces, son sólo problemas de terminología. Pienso que Oriol se refería a la presencia de lo social en el teatro cubano, no a lo social del teatro, no al teatro predramáticamente social que es una tendencia aparecida en el siglo XIX y que se define como tal, sino a cómo se pueden analizar ciertos temas en la dramaturgia cubana actual. Hace tiempo estoy observando (y ahí viene lo molesto de mi intervención) en la escena cubana muchas obras y espectáculos que parecen estar pasando en un barrio, no sé, en un reducto teatral del *Village*, un barrio londinense; son experiencias muy particulares, pero detrás yo no veo nada. Supongo que debía verse lo que sucede en este país. Porque hay una referencia monotemática, por ejemplo, al hablar de cosas que pasaron en los años 70, a veces sin relativizarlas, como si estuvieran pasando hoy, lo cual me provoca una inquietud enorme, porque ha llegado en ocasiones a dañar la dramaturgia, incluso, de un texto bien hecho. Recuerdo, por ejemplo, la puesta de *Té y simpatía*, que fue de mucho éxito en La Habana y partía de una lectura del texto traída por los pelos y llevada al molino de quien la hacía para contar una historia que no era precisamente ésa e incluso reducía el sentido final de ese texto. Con esto quiero decir que la sensación que tenemos a veces, cuando observamos algunos espectáculos del teatro cubano, es como si estuvieran alejándose a un mundo abstracto o sin unos fuertes referentes que conectaran con la realidad. Y ahora viene la segunda parte. A mí me ha gustado mucho la intervención del joven Ariel Wood. Creo que con jóvenes así, el teatro cubano tiene un futuro extraordinario. Ahora falta que él sepa hacer teatro; pero lo que ha dicho es magnífico. Me parece que hay toda una reflexión de los participantes en esta mesa, que hacía mucho tiempo yo no veía en Cuba y se ha ido recuperando de forma muy positiva para el desarrollo de la dramaturgia y del teatro cubanos. ■

* Por impedimentos técnicos, algunas intervenciones de otros participantes no pudieron ser reproducidas en esta versión.

EL TEATRO UN ESPACIO PARA RESTAURAR LA INFANCIA DUALIDAD ACTOR-TITIRITERO ¿UNA RELACION ANTAGONICA?

Síntesis del intercambio entre creadores durante la mesa redonda
ASSITEJ - UNIMA

En la mañana del 2 de octubre de 1996, los participantes en el Festival de Teatro de Camagüey se reunieron para conversar sobre la obra que dedican a los niños. La casa que viera nacer al mayor general Ignacio Agramonte fue la sede de una discusión conducida por Freddy Artilles, cuyo panel estuvo integrado por Armando Morales, Esther Suárez y Waldo González.

Dado el hecho que en el teatro para niños los títeres son empleados con mucha frecuencia -aun cuando no son privativos del mismo-, en ellos se ocupó gran parte del tiempo. Respecto al tema "Actor vs titiritero", los allí presentes manifestaron que el segundo es un artista con un alto grado de especialización. Sólo el estudio constante y el rigor al asumir la creación le permitirán alcanzar las fronteras del arte.

Una vez más se habló de la formación de los titiriteros -que hasta ahora ocurre de manera autodidacta- y de la urgencia de incluir esta disciplina en los planes de estudio de las escuelas de arte. También se destacó el hermoso vínculo en-

tre diversas generaciones de teatristas, por el que los más jóvenes han recibido la herencia de los mayores, de quienes aprendieron la técnica titiritera.

La necesidad de que surjan textos teatrales para niños fue otro reclamo; dada esta carencia, la literatura ha sido fuente nutricia, los títulos se repiten y, en algunos casos, la ausencia de conflictos, la falta de imaginación al resolver situaciones dramáticas y los personajes mal definidos han frustrado nobles empeños.

Otra idea sometida a debate fue la posible existencia de una "escuela cubana de títeres", en la cual no se profundizó, de ahí que se perdiera la oportunidad de hurgar en la práctica teatral titiritera.

Los temas del diseño y la música vinieron a colación pues hay una tendencia a obviar a los especialistas en esas materias, y no siempre el titiritero es capaz, por sí solo, de expresar plástica y musicalmente la riqueza de la historia que cuenta.

La comunicación entre los teatristas y los niños durante la representación fue objeto de polémica. Se observa un criterio casi generalizado de incluir a los

pequeños en la trama de la obra; el hacerlo sin menospreciar las capacidades intelectuales de ellos y sin caer en ñoñerías o en falsos didactismos, es un reto para todos.

En la mesa redonda se resaltó la vitalidad del teatro para niños que se hace en la Isla y se reconoció el logro de incluirlo -en igualdad de condiciones- en esta edición camagüeyana. Muchas ideas se lanzaron al ruedo, pero algunas no se discutieron lo suficiente. El público fue numeroso: teatristas de todas las edades, maestros, promotores, etcétera.

Por último, se evidenció que los teatristas cubanos están conscientes de cuánto pueden aportar con sus herramientas en la promoción de valores humanos entre las generaciones venideras que regirán los destinos de esta Isla en el siglo que se aproxima. ■

Marilyn Garbey Oquendo

La tercera de las mesas redondas convocadas en el Festival de Teatro Camagüey'96 fue organizada por la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, conjuntamente con el Centro Cubano de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT). Para abordar el tema propuesto ("Cuba 1996: presupuestos y realidades de los discursos de la escena"), se elaboraron tres ponencias que **tablas** reproduce en el mismo orden en que fueron leídas.

El dramaturgo Amado del Pino vuelve aquí sobre un problema que él ha analizado sistemáticamente: nacimiento y explotación de las puestas en escena. A continuación, el investigador Roberto Gacio valora el trabajo del actor como componente esencial del hecho teatral. Sus apuntes, sustentados en una indispensable premisa histórica, reconocen el lugar alcanzado por la generación intermedia de actores entre los 80 y los 90. Por último, Omar Valiño, asesor teatral, da a conocer sus puntos de vista sobre la puesta en escena actual, evaluando las diferencias e interrelaciones que se verifican entre las tres generaciones de directores que confluyen en este momento.

Quizás el poco tiempo asignado a estas mesas redondas limitó la posibilidad de un amplio debate, que en nuestro caso se proyectaba desde núcleos de ideas precisos. Quedó evidenciado una vez más -en ponencias e intervenciones- que la crítica teatral cubana es un cuerpo heterogéneo capaz de promover miradas profundas, rigurosas y responsables sobre una escena que tanto apasionó al maestro Rine Leal. Su aliento, que acompañó varias ediciones del Festival de Camagüey, recibió en esta mesa redonda el tributo de los críticos presentes en el evento (veintitrés en total) y de los demás participantes en aquella sesión.

Pedro Morales

Amado del Pino

OBSESIONES CON LOS PIES EN LAS TABLAS

Aunque los espléndidos días del ISA me obligan a pasar por teatrólogo, entre colegas de redacción, mi vida en la última década ha ido dándome, para mi profunda satisfacción, fama, hábitos y voluntad reflexiva de periodista. Es por ello que estos apuntes usarán sólo casualmente algún elemento teórico y se adscriben más bien al proceso práctico, terreno cotidiano y difícil de la producción y promoción de la puesta en escena, vistas, sobre todo, desde el ángulo del teatrista raso y del espectador empedernido.

Con conocimiento de causa de que la palabra *repertorio* entró en desuso de unos años a esta parte, me parece púdico comentar sobre las causas y los azares que provocan la presencia de un título sobre las tablas.

En intensos, poco escuchados y muy queridos comentarios radiales, me he quejado con insistencia de la escasez de los clásicos en nuestro repertorio. Nada, que por ese lado soy convencional hasta los huesos y me muero de envidia ante la ola de balletómanos que aplaude *Giselle* o *El lago...* de una temporada a la otra y discrepa sobre los niveles de virtuosismo de una u otra bailarina. No creo que ver un par de buenos Shakespeare al año resuelva los problemas de nuestro teatro, pero qué bien le vendría a nuestro espíritu en estos tiempos de desconciertos y paladares.

Claro, no se trata de coger el primer Shakespeare o apelar al Molière más a mano. Hay una noble (y sospecho que casi extinguida) profesión que responde al nombre de asesor teatral que mucho puede influir en que suba a escena el título que sepa dialogar especialmente con el hombre de hoy. En un lustro puede ser otra la obra y otro el dramaturgo. Por ejemplo, hace poco anduve por la ciudad con mi viejo y humilde ejemplar de las obras de Chéjov y "agué fiestas" con la insistencia en que algún grupo debería llevar a escena "El tío Vania". Por otra parte, ¿no les parece que nos vendría bien ahora mismo una *Madre coraje*, de Brecht, y si es otra vez con Vicente Revuelta, mejor? Claro, si de pedir se trata no quisiera que la adaptación obligara a la actriz a decir textos tales como "Coge tu pizza aquí" ni que a nivel gestual se aprecie que se distrae del destino de sus hijos por preparar un flamante paquete de refresco Caricias.

Hace poco discrepaba en letra de imprenta sobre esto de los clásicos con una entrañable teatrista. Insisto en que hay una buena zona del público que quisiera oír su palabra -con puestas atrevidas y novedosas, faltara más- pero sin injerencias baratas y evidentes de lo cotidiano. Vuelvo a la conocida reflexión lorquiana en cuanto a que el público no va al teatro a oír los temas que desprecia en los patios de la vecindad.

Tal vez falte en nuestros jóvenes teatristas más lecturas de los grandes autores, desde Esquilo -quien tiene una aceptable edición cubana- hasta Hernández Espinosa, cuya imprescindible *Calixta Comité* no conoce las delicias de la publicación.

Comparto con un dramaturgo amigo el sueño de que así como los 90 han asistido, y no por casualidad, a la robusta recuperación de Piñera, los inquietos e inquietantes teatristas del 2000 vuelvan sus ojos hacia **Fray Sabrino**, de Brene, o **Los siete contra Tebas**, de Arrufat. Por cierto, me parece muy bien que la primera cartelera de este festival contara nada menos que con tres versiones a partir de textos de Marguerite Yourcenar. Hace unas horas aplaudía hasta rabiarse una de ellas, pero sospecho que esa coincidencia no se da ni en un festival francés y he echado de menos por estos días, para qué mentirles, a Luaces, a Milanés, al primer Estorino, al Brene y hasta a la mismísima Avellaneda, a quien hemos tomado el nombre para dárselo a una distinción obviamente legítima.

Dejando atrás ese travieso chicuelo del repertorio, pienso que no nos vendría mal conversar sobre el proceso de la puesta en escena (siempre, como se advirtió, con los pies pegaditos a la tierra, en este caso, a las tablas). Sin cansarme de arar en el mar vuelvo a quejarme de que La Habana crezca diariamente en "población flotante" de actores graduados y sin empleo, mientras en las provincias, los proyectos se llenan de personas sin formación con y hasta sin talento. Daría gracia si no rozara lo trágico que cuando algún Quijote que permanece en la tierra forma una y otra vez actores improvisados, se le reproche después porque trabaja con aficionados, porque siempre está cambiando el elenco. Sí, estoy pensando, a manera de ejemplo, en Carlos Jesús García en Holguín y en Pedro Castro en la ciudad que nos acoge.

Tampoco me canso de abogar por aquella ingenua y en desuso práctica del doble elenco, en virtud de la cual se producía muchas veces un intercambio casi siempre enriquecedor entre un actor formado y otro que comienza. El "doblaje" aseguraba además que cuando la joven actriz partía rauda hacia el ICAIC o hacia el serial televisivo, la otra, no menos bella, pero sí con menor fortuna, permanecía en su grupo y se lograba dar varias temporadas de una misma obra (por cierto, otra práctica que se acerca al desuso).

Pues bien, imaginemos que en nuestro doméstico recorrido arribamos al estreno. De los momentos de más dura crisis económica parece haber quedado como rutina la ausencia de programa de mano (humilde, pero diáfana oportunidad para que alguien reflexione sobre lo que va a ver, y que a su vez es estímulo para el actor, quien al menos con esa hojita siente que conjura el olvido). Barrunto que no se hacen suficientes esfuerzos o gestiones y se ha puesto de moda la larga lista de créditos al principio del espectáculo, olvidando que ya eso es parte de la puesta, que funciona las más de las veces como semillita inicial del aburrimiento.

Pongamos por caso que ya estrenamos -sin programa, sin televisión, con elenco simple y frecuentemente con pocos actores. Escasea el teatro de compañía (otra de mis quejas festinadas); dicese que por falta de locales de ensayo y de suficiente vestuario (razones que nadie podría discutir) y coméntase en voz baja, pero a gritos, que también influye poderosamente una razón tan extraartística y aritmética como la carestía de los pasajes aéreos y la legítima -pero supongo que a ratos desmesurada- necesidad de viajar.

Imaginemos que el estreno gustó. Quién sabe, sobre todo, por algunas referencias sociales, implícitas, explícitas o hasta imaginadas por el fervoroso público. En tal caso -y tal vez alguien ha leído sobre el tema en *Juventud Rebelde* o hasta escuchado en CMBF-, defiende que el artista no tiene que temer tales consecuencias de su auténtica creación. El arte debería estar al margen tanto de los provocadores como de los censores. Ahora bien, a menudo nos ocurre que la búsqueda del aplauso, de la sonrisita soterrada, de la patadita cómplice, deteriora la estructura misma de algunos espectáculos. Repito: no estoy pidiendo cautela política, sino rigor artístico.

Para seguir al nivel de la carne con papas que quería comer Luz Marina en el segundo acto de **Aire frío** y que tanto nos enseñó a querer Rine en sus clases, nos quedó también como secuela del período superespecial las funciones limitadas a sábados y domingos con sus siguientes consecuencias cotidianas: menos entrenamiento para los teatristas, menos posibilidades de soñar con un público asiduo y mayores facilidades para estrenar menos en el año. Súmese a ello que si pensamos en La Habana, esa élite más o menos dilatada que constituye nuestro público teatral deja fuera de sus opciones de fin de semana un espectáculo que bien hubiera digerido un jueves o viernes.

La búsqueda de un teatro nacional y el intento de reducir el abismo entre La Habana y las demás provincias -tal vez la más cara de mis obsesiones- merecerían cuartillas y paciencia a partes. Este festival viene demostrando que en el llamado "interior" o en la Cuba profunda se producen tres o cuatro puestas del más alto nivel... Claro, sólo de vez en cuando, tal como en La Habana. Algunos de estos grupos han logrado colocarse en Cádiz, Londrina, Bogotá y hasta en la lejana Suecia, pero qué trabajo les cuesta llegar a la sala Covarrubias. Por eso este Festival de Camagüey ha sido otra de mis "matraquillas" públicas y privadas, por la obvia oportunidad que significa asistir a una imagen de conjunto de lo que hacemos, de percatarnos de los logros y las reiteraciones.

Me queda mucho que elogiar en el teatro cubano actual, pero aquí supuse preferible adscribirme al primer Silvio y hablar de cosas imposibles, porque de lo posible se sabe, si no demasiado, un poquito más.

Roberto Gacio Suárez

EL ACTOR. APUNTES PARA COMPRENDER SU PRESENCIA EN LA ESCENA ACTUAL

Los discursos de la escena en la actualidad permiten o exponen muy diferentes acercamientos del arte del actor, que no son más que la continuidad de evidentes rupturas en este largo proceso.

Es cierto que durante los años 40 se produce una renovación de modernidad en la escena, que incluye el desarrollo del actor de personalidad, basado en lo mejor del repertorio tradicional: clásicos, autores modernos como Pirandello o Shaw o en los nuevos enfoques y poéticas del existencialismo o el teatro psicológico de Williams. Pudiéramos afirmar que este despegue tenía limitaciones tales como la búsqueda de un ente abstracto, un personaje estudiado, aprehendido a través de largas disquisiciones más bien de índole literaria o de constante afán de la manifestación del temperamento mediante la emoción pura. Esta última era la preocupación fundamental de los actores. Los de más talento salían airoso a partir de sus condiciones naturales entre las que se destacaban en primer plano el arte del buen decir.

En los años 50, con la entrada de Stanislavski y su sistema de formación y método de trabajo para la puesta en escena, se logra poco a poco una transformación en el abordaje, por los actores, de sus tareas escénicas. Sólo la llegada de 1959 permite la creación de grupos apoyados por el Estado, con elencos fijos y sueldos estables, entre cuyas obligaciones se halla la implantación de seminarios o cursos que tratan de poner al día a los intérpretes ya con una trayectoria importante y respetable. Esta generación histórica asume -especialmente sus figuras más notables- la conducción de dichos espacios de aprendizaje y confrontación actoral.

Graduados en su mayoría de la academia municipal o del teatro universitario, o participantes por períodos cortos de sus estudios, o formados en una práctica constante, varios de estos artistas ocupan el lugar respetable de los primeros maestros que echan a andar un camino sin precedentes en esta zona de la creación teatral.

Se generaliza el tratamiento stanislavskiano del personaje y va quedando atrás el arte de la representación; ahora se busca la encarnación artística. Pero pronto penetra en nuestro teatro Brecht y sus obras. Esto último conduce a nuevos ajustes y adecuaciones: habrá que mostrar el personaje, distanciarlo; se trata de toda una serie de nuevas exigencias que conducen de lo individual o interno a lo social, a la valoración del hombre inserto en su entorno y en relación constante con él. Veremos que también gradualmente ocurre una fusión de ambas corrientes dentro de las propuestas de nuestros principales directores de esa y esta época, quienes se proponen -dentro del trabajo del actor- la presencia constante de la acción física pero también del gesto social. Esta imbricación signará hasta nuestros días una buena parte de nuestras puestas y se observa su presencia en este festival.

Más adelante, a fines de los 60, el movimiento de actores -formados por los anteriores al triunfo revolucionario y aquellos que lo integraron a partir de diversas convocatorias en las que emergieron los jóvenes más destacados del movimiento aficionado- se va permeando, dentro de lo más avanzado de sus artistas, de las corrientes del Living Theatre y de la práctica grotovskiana y artodiana.

Por ese tiempo aparecen los inquietantes espectáculos: **Juegos santos**, de Pepe Santos Marrero; **Juego de actores**, de Guido González del Valle, o **Los Doce** con su **Peer Gynt**, bajo la égida de Vicente Revuelta, y junto a ellos las primeras manifestaciones de danza-teatro con Ramiro Guerra y González del Valle. Estos nuevos lenguajes -ausentes durante el llamado "quinquenio gris"- reaparecerán con renovados y diferentes matices en la década de los 80 y en ello desempeña un gran papel la apertura de ciertas zonas del pensamiento cultural, la creación del Ministerio de Cultura y la presencia del Instituto Superior de Arte.

Si fuéramos a hacer cortes generacionales, hablaríamos de tres etapas: una histórica aún con aportes artísticos, otra intermedia y la de los jóvenes. Mis colegas Valiño y Morales se han referido en extenso a la presencia de esos jóvenes valores, sus aciertos y dificultades. Quisiera yo abordar la generación intermedia surgida alrededor de los 70 y procedente en su mayoría de la Escuela Nacional de Arte (ENA). ¿Cuáles fueron las dificultades de estos actores al llegar a grandes colectivos establecidos, de amplio repertorio que comprende piezas con varios elencos, y cuya dinámica no ofrecía el espacio para la creación de obras de pequeño formato o la búsqueda de la afirmación y seguridad propia por medio del desempeño en monólogos?

Actores y actrices se encontraron con los miembros de la generación histórica, quienes desempeñaban los mejores personajes en todos los repartos, incluso los roles más jóvenes, aunque estuvieran cerca de los 40 años. Los directores, como es natural, confiaban en ellos, casi absolutamente.

De forma muy lenta, los de la generación intermedia fueron logrando -desde su inclusión primeramente en coros o grupos de figurantes que tenían algunos bocadillos y más tarde en los doblajes de papeles protagónicos- el respeto y la consideración para avanzar en sus respectivas carreras. No existía la política generada en los 80 con vistas a darles a los artistas más bisoños el espacio que hacía años venían reclamando. Muchos de esos actores que hoy ocupan un lugar destacado se van desarrollando por la práctica con diferentes directores que formaban parte de los colectivos o también con uno determinado, cuando se trataba de grupos con un solo creador al frente de los espectáculos. El tiempo y la confianza lograda mediante la trayectoria recorrida por más de diez años permitieron que figuras hoy muy reconocidas pasaran a ocupar el espacio de tú a tú, con sus maestros dentro de la escena.

He ahí que estos intérpretes de la generación intermedia lograran avanzar con la participación en espectáculos disímiles que abarcaban todos los géneros, estilos y poéticas. Su espectro de posibilidades se amplió de manera notable y no como los de ahora cuya especialización en un modo de hacer -salvando excepciones muy honrosas de grupos e individualidades- se vuelve en ocasiones una camisa de fuerza, un esquema reiterativo, un código tan convencional y mecánico como el del peor teatro tradicional. Queda claro pues que la trayectoria de estos artistas primero ocurrió en obras de amplio reparto y que su encuentro con el unipersonal y el monólogo sucedió mucho después.

En el curso seguido por esta modalidad escénica han ocurrido dos etapas. Durante la primera, este grupo al que nos referimos fue el más significativo. Especialmente **Monólogo para un café teatro**: problemas de ética en la vida de una mujer actriz, a cargo de Nieves Riovalle; **Las penas saben nadar**, por Adria Santana, y **Las penas que a mí me matan**, protagonizado por Miriam Muñoz, ambas sobre los sufrimientos de dos actrices en sus vidas teatrales. Habría que añadir **El italiano**, de Andrés Mari. En la segunda etapa encontramos como ganadora en dos ocasiones a Vivian Acosta con **Cuando Teodoro se muera** y **La virgen triste**.

Asimismo, se debe mencionar a otros actores destacados no ya en monólogos sino en diversos espectáculos: José Raúl Cruz, Othón Blanco, Francisco (*Pancho*) García y Maricarmen García más recientemente, por sólo nombrar algunos. Puede observarse que la eclosión de sus carreras ocurre en los 80 e incluso está sucediendo en los 90. Ellos comparten con los más jóvenes el núcleo fundamental en la vida actual del teatro. En estos casos, el unipersonal o el monólogo no han sido para ellos sólo ejercicio y entrenamiento sino confirmación, un hecho reafirmativo de sus potencialidades para la obtención de una mayor seguridad artística, de un más completo perfil histriónico.

¿Cuáles serían los peligros que acechan a los actores de los dos grupos citados? La escasez de entrenamiento de algunos, más allá del propio montaje, y la creencia de la superioridad en otros por la práctica de la ejercitación diaria, cuando ésta, al decir de Grotovski, no es más que el "cepillado de dientes diario"; por consiguiente, me preocupa el traslado mecánico de estos ejercicios a la puesta. Frecuentemente vemos que una plástica *per se* se extiende por la escena, los actores crean imágenes sin basamentos internos y el espectáculo se vuelve una rutina o ejercicio en el que la comunicación por alguna de sus posibles vías se halla ausente.

La rutina es también una constante peligrosa para los actores; en general, siempre se ha pensado en la que genera el teatro más tradicional, pero hay que incluir la repetición de los códigos gestuales de los recursos actorales: mezcla de elementos barbriosos, con grotovskianos y de otra índole que, en ocasiones, no se encuentran estrechamente vinculados con propósitos comunicativos en el plano de los conceptos y las ideas.

Preocupa, por supuesto, la diferencia tan marcada entre el impetuoso desarrollo de la expresión física, puramente gestual, y la emisión vocal. Indudablemente responde a problemas de formación de los actores. La dicción, la articulación, el empleo de todas las posibilidades de la voz, incluso el fraseo y las gradaciones de tono se perciben como carencias reiteradas.

Otro problema que se observa, principalmente en los más jóvenes, es la dificultad para construir un personaje en su devenir dentro del espectáculo. Falta el acabado, la coherencia, el dominio gradual por partes y en su conjunto. Se evidencia sobremanera en las caracterizaciones, terreno donde se encuentran numerosas limitaciones por quienes se dedican permanentemente al teatro experimental, en el que, salvo contados ejemplos, hay en ocasiones trucos o imágenes forzadas carentes de verdad.

Coexisten por tanto en Cuba tres generaciones de actores en distintas zonas de creación, quienes por diversos medios -a través de las diferentes variantes en cuanto a estilos de trabajo- conforman el rostro del arte del actor en nuestro país. Por encima de poéticas, gustos estéticos y tendencias, se necesita en cada una de las formas de hacer su vinculación más estrecha con núcleos de ideas, con mundos sensibles que permitan diversas aproximaciones de aprehensión para el espectador.

ALGUNAS PROVOCACIONES EN TORNO A LA PUESTA EN ESCENA CUBANA ACTUAL

Estas páginas intentan el ejercicio del criterio desde la fórmula que ha propuesto el joven filósofo cubano Emilio Ichikawa: para los tiempos que corren, textos de alta velocidad. Cápsulas, fogonazos, no necesariamente causales y capaces de ser completados, como en el teatro y en el arte todo, por sus receptores. Y quieren estar dedicadas a mi maestro Rine Leal, con el deseo de continuar su sano espíritu provocador.

1

• Comoquiera que el teatro cubano ha sido históricamente plural y lo es hoy, sería imposible intentar la descripción/caracterización de la PUESTA EN ESCENA CUBANA ACTUAL. No existe ese *summum*, sino, ya se sabe, diversos acercamientos, coordenadas, métodos, intereses, estilos... en definitiva, resultados.

Si nos atenemos a esa lógica, poco podría decirse en un Coloquio como el que nos reúne. Hubiera preferido -y no me cansaré de repetirlo- el análisis de cada hecho artístico, de cada espectáculo en particular. Sin embargo, llegado hasta aquí, podría ser útil indagar en el concepto *puesta en escena* y algunas de sus afinidades, así como en ciertas zonas y problemáticas del quehacer actual.

2

• ¿Cuando hablamos de puesta en escena nos referimos al teatro todo o, por el contrario, tratamos de diferenciar -al menos metodológicamente- la puesta de aquellos otros elementos que se dan cita en ella misma?

• Se diría que el ámbito de la puesta en escena es el propio teatro, si no faltara a aquella noción el público. Para decirlo con términos de la estética: el montaje es sólo artefacto hasta su contacto con el espectador, quien le otorga su cualidad de objeto artístico, su capacidad de existencia verdadera. Así, el espectáculo no es teatro sin el público.

• Alejándonos de discusiones bizantinas, vueltas a escuchar con asombro por estos días, se puede afirmar que la puesta en escena es un espacio de franca creación, de indudable artisticidad. Aunque, obviamente, lo es sólo cuando el espectáculo se constituye en sí mismo en un nuevo texto, en un tejido otro. Desde esta perspectiva, englobamos la posibilidad de nacimiento de una puesta en escena a partir de diferentes métodos y no únicamente como continuación de un texto escrito, de una pieza dramática.

• La propia existencia artesanal del teatro presupone que el discurso escénico sea una construcción con base en las múltiples interrelaciones de los códigos visuales, sonoros y textuales utilizados. Se trata de que cada código juegue su papel en sí mismo como productor de significado y al mismo tiempo cree nuevos sentidos en su carácter de vector integrante de un sistema, de un tejido *montado* de relaciones. Encontrar esto en un nivel pragmático, concreto, es lograr una puesta en escena.

• Eso que llamamos en nuestra jerga "parar un texto", no es un montaje. Cuando esto sucede, los distintos códigos no pasan de desempeñar un papel decorativo: unas luces "bonitas", una música de "atmósfera", una escenografía "funcional", un diseño "agradable"... no bastan si no aportan acciones dramáticas.

3

• Podemos convenir en que el principal problema del discurso escénico en Cuba hoy es, justamente, la carencia mayoritaria de puestas en escena. Es decir, la ausencia generalizada de un conjunto de presupuestos ideológicos, de bases conceptuales y recursos expresivos formalizadores -mediante resoluciones concretas- de una nueva textualidad, cuya instauración permita valuar una puesta en escena.

• Entre las tendencias teatrales actuantes en la Isla se pueden encontrar distintas formas o estéticas, aun cuando no permanezcan, en todos los casos, absolutamente indiferenciadas.

• Una de éstas, más que adscribirse a lo superficial, comienza a recircular los códigos de un teatro comercial -a tono con los tiempos que vive el planeta y con la recomposición social operante en el país. (Todo sector social, según su orden de valores, concibe sus formas de entretenimiento y diversión, así como de sociabilidad. En un imperceptible toma y daca entre públicos provenientes de sectores en proceso de legitimación y expansión y el campo cultural cubano, van apareciendo las opciones para complacer sus gustos.) Aquí, la puesta en escena, como dije antes, procede por repetición de recursos universalmente probados.

• Otro teatro continúa emplazando, cuestionando. Es el teatro de y para el pensamiento. Diverso entre sí, es una lástima que su voluntad de mover ideas encuentre un valladar en espectáculos incapaces de ser vehículo de éstas mediante un lenguaje afín.

• Algunos (cada vez menos) se ocupan de seguir indagando en el terreno mismo del espectáculo y sus códigos, al tiempo que esa investigación va ligada de manera indisoluble a proposiciones de alto nivel reflexivo. No porque sus estrategias sean naturalmente más reducidas tienen menor importancia. La experimentación opera más en el tiempo que en el espacio. Pero valdría la pena dejar atrás etapas demasiado extensas de ejercitaciones.

• En el teatro para niños y en el de títeres (no reducido al primero), las puestas en escena, en muchos casos, han revitalizado sus códigos específicos, alcanzando altos niveles de artísticidad. Como en ningún otro segmento se observa aquí el uso de materiales pobres, capaces de notables poderes de sugestión y sugerencia. Al tiempo que la pobreza se ha hecho irradiante, han crecido las ideas propuestas y su grado de complejidad, aun cuando falte camino por andar. En esta dirección, puede seguirse indagando en el campo de la comunicación, sin extraviarse entre guiños dirigidos a los adultos e incomprensibles a los niños.

• El unipersonal, presente y numeroso, descansa en demasía en las posibilidades del actor y poco en un diálogo de éste con un director para la creación de una puesta en escena.

• En la zona que toma como referencia directa la cultura sincrética afrocubana se extraña la "traducción" de ese material primigenio a una instancia dramática.

4

• Acercarse a la puesta en escena implica internarse en la función del director. Aunque el espectáculo no se reduce a su capacidad, pasa por él tanto la conducción del proceso y la organización del material como, al menos, una importante parte de la concepción del montaje. El es el centro donde confluyen los disímiles diálogos de ese proceso y es también un elector.

• Puede ser útil para un afán caracterizador de nuestros directores -a falta de un examen particularizado, imposible aquí- el sondeo desde un punto de vista generacional, aunque ya se conoce lo limitado de su alcance. No se trata tanto de que en el teatro cubano haya también una crisis en cuanto a la dirección sino de que, al producirse, priva a los espectadores de distintas visiones generacionales sobre un conjunto de problemas comunes a todos los habitantes de la Isla. Esas múltiples visiones si son aportadas en un rico entrelazamiento de generaciones desde otros roles en el teatro, así como desde algunas manifestaciones artísticas y otros segmentos de la vida del país.

• De la generación histórica, integrada por un amplio espectro de edades, pocos nos muestran sistemáticamente nuevas propuestas que se integren por derecho propio a lo más significativo de la escena cubana. Más bien en los márgenes de esta generación -en aquellos menos reconocidos- se desarrollan procesos de interés.

• En la generación intermedia no se ha consolidado nunca un grupo de directores de trayectoria sostenida, descontando excepciones, creadores aislados.

• Entre los más jóvenes no se ha producido, en general, el salto -previsible en algunos casos- hacia espectáculos dirigidos a más amplios espacios de espectadores, lo cual limita su radio de acción y el reconocimiento por parte del público. De ellos, entre los experimentadores, conviene deslindar a estas alturas los que han demostrado resultados propios de otros simples epígonos de experiencias foráneas o los navegantes en tempranas retóricas.

• De tal manera, el panorama no es muy alentador desde el punto de vista de esta pieza clave para la futura trayectoria del discurso escénico cubano.

5. CODA

Aunque el teatro nace verdaderamente en la confrontación de cada montaje con el público, no olvidemos que las proposiciones de sentido se crean en la puesta en escena. Esta es el vórtice de la vida de un teatro nacional. Desde aquí confieso mi esperanza en que las fuerzas vivas podamos seguir arriesgándonos por lo que he llamado un teatro peleador, posible en cualquier estética. Aquel teatro erosionador, de la polémica, de la crítica sólida, de la reflexión, de la búsqueda de la dimensión humana intrínseca al acto escénico. Aquel teatro capaz de refractar la realidad, el alma y las utopías de la nación, el que encuentra en lo mejor del ser humano su ser y su sentido.

TRIUNFO LA PERSEVERANCIA

Jesús Barreiro Yero



FESTIVAL DE TEATRO
CAMAGÜEY

Entrevistar o dialogar con un colega es algo sencillo, sin muchas complejidades, pero en esta oportunidad conversar con Nelson Acevedo Barrera, teatrólogo y director del Festival de Teatro de Camagüey, en los avatares de los últimos momentos del evento, me resultó escabroso por las múltiples interrupciones; pero como se dice por allí: "el que persevera triunfa", aquí está el resultado de nuestra perseverancia.

Quiero que me comentes si tú consideras que existen diferencias entre los presupuestos de este festival y los de ediciones anteriores.

El Festival de Teatro de Camagüey no ha sufrido cambios en los presupuestos; siguen siendo los mismos e históricamente se han mantenido inalterables. En todo caso, lo que ha existido es una ampliación y clarificación de los propósitos originales.

El FTC siempre se ha pronunciado con una marcada vocación por lo nacional; ahora bien, lo que ha ocurrido es una ampliación del criterio de qué se entiende por representativo en el teatro nacional. En un primer momento, en 1983, por nacional se entendió los espectáculos cuyos textos fueron de autores cubanos; en la edición de 1986 se consideran todos los producidos en el país, con lo cual se enriquecía la muestra y se hacía justicia al teatro que se estaba creando con textos de autores extranjeros e incluso con aquellos de reconocida universalidad.

En el plano conceptual había que partir de lo que se interpretó por nacional, concepto que luego se corrigió con la inclusión de cualquier puesta de texto extranjero, que a la larga era una lectura cubana. Por sólo citar un ejemplo, está la obra **Los enamorados**, de Goldoni, dirigida por el maestro Roberto Blanco y llevada a escena por Teatro Irrumpe; este libreto -distante de nuestra geografía, historia, idiosincrasia- inmediatamente fue interpretado con un sentido nacional, a partir de la nitidez con que se percibieron las actuaciones, detrás de las cuales se proyectaban los prototipos del teatro vernáculo.

Pienso que haya contribuido en la ampliación de este concepto el hecho de que, en 1986, no se celebró el Festival de Teatro de La Habana, lo que hizo que el FTC asumiera toda la producción de aquel momento.

En lo genérico, por esta época el teatro musical tiene cabida en nuestro festival, ya que había manifestado un despegue y por lo tanto el FTC lo recibe dentro de la muestra competitiva. Algo parecido ocurre con el teatro para niños. En los años 80 existieron festivales en este género, que en los 90 desaparecieron; entonces, en 1994, el FTC se amplía con la inclusión de esta modalidad.

A manera de resumen, el FTC es un reflejo del desarrollo del teatro cubano y de las circunstancias que lo rodean; fíjate si esto es así, que mi experiencia como organizador de dos eventos me

corroboraba esta idea, y se demuestra en que otros géneros teatrales, como la pantomima y el teatro lírico, han solicitado espacios dentro del festival, y aunque no ha sido aconsejable su inclusión como concursantes, sí han recibido un espacio como invitados.

Quisiera que te refirieras brevemente al proceso que se sigue en la confección de la muestra a concurso.

Tradicionalmente, los organizadores del festival previeron un proceso de selección de la muestra competitiva, que tuvo distintas formas de apreciación de los espectáculos. Este año -como se expresó en la convocatoria del evento-, los Consejos Provinciales debían proponer qué espectáculos de teatro dramático o para niños podrían presentarse en el FTC. Luego, el Comité de Selección Nacional haría una propuesta; finalmente, el Comité Organizador, atendiendo a sus posibilidades reales (condiciones técnicas, capacidad de recepción de programación, etc.) determinó la muestra definitiva.

De esta cadena de "tres", el elemento más dinámico e importante, a mi modo de ver, fue el Comité de Selección Nacional, por varias razones: en principio, por su amplia composición, por su contacto directo con la producción artística y su resultado en la programación habitual; todo ello, si bien no constituye un proceso infalible, al menos resulta un mecanismo de amplio consenso.



• Nelson Acevedo Barrera. Director del Festival de Teatro de Camagüey.

la programación depende mucho de los resultados de la selección. Una vez que existe la muestra seleccionada, se procede al diseño de programación que, entre otros criterios, trata de encontrar un balance, pero la propia noción de balance puede entrañar diversos enfoques: estadísticos, geográficos, estilísticos, genéricos...

Yo escuché expresar a algunos de los cultivadores de teatro para niños que han pasado por el FTC, que sus espectáculos no son programados en instituciones acogedoras como el teatro Principal. ¿A qué obedece esto?

En principio, como te decía anteriormente, la programación se conforma a partir de la muestra seleccionada, y de lo que se trata es de dar respuesta a los requerimientos técnicos de los espectáculos que la integran.

En la edición de 1994 existieron obras de teatro para niños programadas en el teatro Principal, pero este año no se entendió necesario, de acuerdo con las características de las obras participantes.

Es una realidad que el Guiñol de Camagüey, como sala, no es comparable con el acondicionamiento tecnológico del teatro Principal, a pesar de las gestiones realizadas por el Sectorial Provincial de Cultura, el Consejo de las Artes Escénicas y de los propios trabajadores de la institución.

Sin embargo, es bueno apuntar que los espectáculos presentados en esta sala durante el FTC, se avenían con las posibilidades técnicas de la institución en cuanto a espacio, iluminación y sonido.

Explícame cómo se manifiesta la participación extranjera en el evento.

Es sencillo. Recuerda que el sentido primero del FTC es la confrontación de lo mejor del teatro nacional, realizado entre una edición y otra; por ello, la participación extranjera en el evento tiene un carácter eminentemente promocional de los colectivos y creadores; en fin, de la realidad teatral cubana.

Al festival asisten productores, organizadores de eventos, editores, directores y autores teatrales, invitados por la provincia. De este contacto surgen proyectos y giras, y se propician diferentes modos de intercambio que estimulan nuestro quehacer teatral.

¿Qué otras actividades relevantes se celebran durante el evento?

El FTC ha sido propiciatorio de numerosas actividades desde sus primeras ediciones, y se ha caracterizado por ser una oportunidad para el reconocimiento a colectivos y creadores.

Desde 1994 se constituyó la Placa "Avellaneda", en reconocimiento a la trayectoria artística de personalidades e instituciones del teatro.

En esta última edición, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas quiso homenajear a colectivos teatrales con más de treinta años de vida artística.

Es habitual en este festival los espacios de diálogos y reflexión sobre la realidad de la escena cubana y se va haciendo tradicional la celebración de reuniones de trabajo, como por ejemplo, la del Sistema de Eventos del CNAE.

La experiencia que te ha brindado ser director del FTC en dos ediciones, te permite comentarme ahora las complejidades que implica organizar y celebrar un evento de esta magnitud.

Ciertamente es muy complejo, por múltiples razones, porque se trata de hacer

Este Comité de Selección se propuso como esencial tarea participar en todos los eventos que tuvieron lugar precisamente en los primeros cuatro meses del año: Encuentro Territorial de Teatro de las Provincias Orientales, celebrado en Bayamo; Encuentro de Teatro de Pequeño Formato, de Santa Clara, al que siguió una Temporada Teatral; Festival Máscara de Caoba, de Santiago de Cuba; Il Taller Internacional de Títeres de Matarzas y el Premio "Tomás Terry", de Cienfuegos.

¿En el momento de confeccionar la programación se establece un balance entre los espectáculos para niños y los de adultos?

Se procura un balance de la muestra, pero esencialmente el resultado final de

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

un festival con una muestra de calidad artística, y ésta debe tener condiciones mínimas donde realizarse.

Por otra parte, el empeño es brindar a los participantes cierto grado de seguridad y comodidad, satisfacer necesidades de intercambio, reflexión y diálogo, y de alguna manera dar respuestas a cuestiones sensibles del movimiento teatral, como puede ser el reconocimiento oportuno a una personalidad o a una institución, o sencillamente festejarle un aniversario.

En el plano concreto de la realización del evento, hoy por hoy las complejidades pueden ser de carácter financiero y tecnológico, capacidad de recepción de los participantes, garantía de la transportación y diferentes aseguramientos.

También es complejo en su diseño artístico: la programación que en este festi-

val debe ser escalonada en virtud del itinerario de los jurados, teniendo en cuenta la colocación de encuentros teóricos, reuniones y actividades festivas; todo esto hace que el festival requiera de una alta coordinación de espacios, recursos técnicos, aseguramientos, transporte y otros factores que hay que planificar con bastante antelación para contar con los mismos en el momento preciso.

La complejidad se manifiesta en la gran responsabilidad cultural y política que engendra su realización, y lo es doblemente, porque hay un compromiso de calidad con el público y con el propio evento.

Creo que ya puedes sacar tus propias conclusiones sobre la complejidad de la realización de un evento de esta envergadura, en las condiciones actuales por las que atraviesa el país, y el esfuerzo que significa no sólo para nuestro Consejo, sino para toda la ciudad.

¿Cuál es tu valoración de esta sexta edición?

Muchos de los participantes me manifestaron que, desde 1986, no habían asistido a un festival como éste. Para mí, eso es un gran elogio, porque, como muchos han opinado, aquél fue memorable, y lo bueno es que cuando he recibido opiniones como ésta, me han hecho referencias a los múltiples aspectos que arraiga un evento de tal naturaleza; muchos coinciden en la alta calidad de la muestra y en el interés que despertó en los especialistas, periodistas y público. Si algo resultó significativo fueron los teatros llenos.

Recibí también muy buena opinión sobre la organización general y la atención a los participantes. No creo que esto se pueda absolutizar, pero existe un criterio positivo en tal sentido. Personalmente, considero que es un buen festival. ■

Premio **tablas** REVISTA

FESTIVAL DE TEATRO
CAMAGÜEY



*En la ciudad de Camagüey, a los seis días del mes de octubre de 1996, se reúne el Jurado de la revista **tablas** -integrado por Roberto Gacio (presidente), Freddy Artilés y Frank Aguilera- para otorgar los premios de Puesta en Escena en Teatro Dramático y Teatro para Niños y decide por unanimidad:*

-En la categoría de Teatro Dramático a:

Parece blanca, de Abelardo Estorino, de la compañía Hubert de Blanck, por la atractiva integración de los diferentes códigos del lenguaje teatral en función de la puesta, con notables resultados artísticos.

-En la categoría de Teatro para Niños a:

Los ibeyes y el diablo, de Luis Emilio Martínez, del Teatro de la Villa, por la variedad y eficacia en las diferentes técnicas empleadas, el desempeño de los actores y la integración al espacio.

PREMIOS DEL FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY'96

TEATRO DRAMATICO

Jurado: Vicente Revuelta, presidente / Ileana Azor / Mercedes Arnáez / Félix Puig / Nieves Laferté.

MENCION DE PUESTA EN ESCENA

José Oriol, por **Inmigrantes**, Teatro de los Elementos.

PREMIOS DE PUESTA EN ESCENA

Abelardo Estorino, por **Parece Blanca**, compañía teatral Hubert de Blanck.

Armando Morales, por **Abdala**, Guiñol Nacional y Trujamán, de Juglaresca Habana.

Albio Paz, por **El gato y la golondrina**, Mirón Cubano.

Julio César Ramírez, por **Federico**, Teatro D'Dos.

Ariel Wood, Mario Muñoz y Roberto Blanco, por **La noche**, Teatro Irumpe.

PREMIO DE MUSICA ORIGINAL

Eduardo Morales, por **La noche**.

PREMIO DE BANDA SONORA

Raúl Valdés, por **El gato y la golondrina**.

PREMIOS DE DISEÑO ESCENICO

Carlos Repilado, diseño escenográfico de **Santa Cecilia**.

Adán Rodríguez, diseño de vestuario de **El gato y la golondrina**.

PREMIO DE ACTUACION SECUNDARIA MASCULINA

Miguel Carasseu, en **Los equívocos morales**.

MENCION DE ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA

Juan Bautista Castillo, por **Inmigrantes**.

PREMIO (COMPARTIDO) DE ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA

Mario Balmaseda, por **Alto riesgo**, y Bárbaro Marín, por **Delirio habanero**.

PREMIO DE ACTUACION SECUNDARIA FEMENINA

Nieves Riovalle, por **Parece blanca**.

MENCIONES DE ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA

Jacqueline González y Daysi Sánchez, por **Federico**.

MENCION DE ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA

Juan Bautista Castillo, por **Inmigrantes**.

PREMIO COMPARTIDO DE ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA

Adriá Santana, por **Parece blanca**, y Vivian Acosta, por **Santa Cecilia**.

TEATRO PARA NIÑOS

Jurado: Luis Brunet, presidente / Xiomara Palacio / Esther Suárez / Humberto García Breañas / Manuel Alcaide.

MUSICA

José Armando Guzmán y Liliam Delido, por **Ikú y Eleggua**, Guiñol de Camagüey.

DISEÑO

Martha Díaz Farré y Luis Enrique Chacón, por **El panadero y el diablo**, Okantomí, Ciudad de La Habana.

MEJOR ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA

Desierto.

MEJOR ACTUACION SECUNDARIA FEMENINA

Mara Jiménez, por **Historias para contar**, Pálpito, Ciudad de La Habana, y Rafaela Téllez, por

Juglares y Meñique, Pequeño Príncipe, Granma.

MEJOR ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA

Luis Enrique Chacón, por **El panadero y el diablo**, Okantomí, Ciudad de La Habana.

MEJOR ACTUACION SECUNDARIA MASCULINA

Luis Zamora, por **Juglares y Meñique**, Pequeño Príncipe, Granma.

PUESTA EN ESCENA

Los ibeyes y el diablo, de Luis Emilio Martínez, Teatro de la Villa, de Guanabacoa.

El caballito enano, de Allán Alfonso, Guiñol de Santa Clara.

Juglares y Meñique, de Carlos Leyva Bonaga y Rafaela Tellez, Pequeño Príncipe, de Granma.

PREMIOS DEL FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY'96

PREMIO DE ACTUACION FLORENCIO ESCUDERO, DE LA ASOCIACION DE ARTISTAS ESCENICOS DE LA UNEAC

Jurado: Esther Suárez, presidenta / Roberto Gacio / Omar Valiño

ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA

Vivian Acosta, por **Santa Cecilia**, Galiano 108.

ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA

Bárbaro Marín, por **Delirio habanero**, Teatro Mío,
y Sahimell Cordero, por el espectáculo **Abdala**, Trujamán.

PREMIO SANTIAGO PITA, DE LA SECCION DE DRAMATURGIA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES DE LA UNEAC

Jurado: Freddy Ariles, presidente / Roberto Gacio / Esther Suárez

MEJOR TEXTO DRAMATICO

Parece blanca, de Abelardo Estorino.

PREMIO DEL CIRCULO DE PERIODISTAS DE CULTURA DE LA UPEC

Jurado: Waldo González, presidente / Amado del Pino / Jorge Ignacio Pérez

PUESTA EN ESCENA (TEATRO DRAMATICO)

Clitemnestra o el crimen, de Raúl Alfonso, Teatro Orto, de Villa Clara.

PUESTA EN ESCENA (TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES)

El gato y la golondrina, de Albio Paz, Mirón Cubano, de Matanzas.

PREMIO DEL PERIODICO TRABAJADORES

Jurado: Jorge Rivas Rodríguez, presidente / Alberto Curbelo / Nazario Salazar Martínez

TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES

Zunilda Fabelo, Guífol de Camagüey,

por su excelente trabajo de manipulación en el personaje de Ikú, en la obra **Ikú y Eleggua**.

TEATRO DRAMATICO

Vivian Acosta, por su excelente interpretación en **Santa Cecilia**.

MENCION EN TEATRO DRAMATICO

Bárbaro Marín, por su interpretación en **Delirio habanero**.

PREMIO DE LA ASOCIACION HERMANOS SAIZ

Jurado: Fernando Sáez, presidente / Lisse Alvarez / Maité Hernández-Lorenzo

La Asociación, en su afán por estimular los hechos más relevantes protagonizados por jóvenes menores de 35 años, en el VI Festival de Teatro de Camagüey, premia por unanimidad a:

Sahimell Cordero, por su versatilidad y dominio de la técnica de la manipulación en el espectáculo **Pelusín frutero**.

Roxana Pineda, por su rigor interpretativo, técnica y capacidad creadora en la obra **Piel de violetas**.

Inmigrantes, por sus búsquedas formales y sus resultados en la labor de conjunto.

Luis Enrique Chacón, por la limpieza

y creatividad en el manejo técnico del espectáculo **El panadero y el diablo**.

Daisy Sánchez y Jacqueline Rosales, por la versatilidad y excelente ejecución en la obra **Federico**.

El Jurado desea mencionar por su búsqueda y capacidad de renovación a:

Oswaldo Doimeadiós, director y actor de **Ciclos**.

Joel Sánchez, autor, director y actor de **Marketing**.

Mario Junquera, director de **Rebis**.

Raúl Alfonso, director de **Clitemnestra o el crimen**.

PREMIO DE LA CATEDRA IBEROAMERICANA DE ARTES PLASTICAS Y DISEÑO

Jurado: Nazario A. Salazar Martínez, presidente / Teresa Bustillo Martínez / Reynaldo Pérez Labrada

La noche, por concebir con maestría los diseños de vestuario, luces y escenografía que, combinados, complementan la propuesta plástica de su puesta en escena.

Ikú y Eleggua, por la originalidad y frescura en la utilización de los bien combinados recursos escenográficos.

El Comité Cubano de la UNIMA -que, por razones ajenas a esta organización, no pudo entregar el Premio de Manipulación Colectiva en el Festival de Teatro Camagüey'96- da a conocer que este galardón recayó en el

Guífol de Santa Clara, por su espectáculo **El caballito enano**.



FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY

CONTINUAR PENSANDO LOS 90

Esther Suárez Durán

la escena del teatro para niños

Este breve artículo, que no tiene intención de enmendar plana alguna, toma como referencia explícita el trabajo ensayístico "Pensar el teatro de los 90" (*tablas*, no. 1/1995), de mi colega y maestra Rosa Ileana Boudet (aunque ella ahora mismo se sonroje y diga "qué barbaridad, cuánta exageración, no merezco tal título"; quienes la conocen saben de sobra que, si por ella fuera, no aceptaría jamás ninguno). Tan sólo creo útil contribuir a completar el panorama escénico de esta década en curso que allí, certeramente, se dibuja, y continuar -con el mismo sincero empeño de Rosa Ileana- aventurando hipótesis, abriendo interrogantes y dejando memoria.

Un crítico, un investigador, un estudioso, es alguien que brinda, también, su visión del mundo. Se le exige objetividad, se le plantea como ideal él mismo, pero, al final, esto no resulta otra cosa que el más alto de los retos, porque él -también- es un ser subjetivo. Alguien que se ocupa -y puede hacerlo- del hecho artístico, porque vive -como el creador- con la sensibilidad en vilo.

En ocasiones, las carencias de una elaboración teórico-crítica acerca de un fenómeno artístico determinado obedecen no a una parcialidad ni a una ceguera, sino a la honestidad y responsabilidad de quien asume su tarea; al afán de objetividad que mencioné antes.

Así entiendo lo que declara Rosa Ileana cuando, al finalizar su abarcador estudio, confiesa su insatisfacción por no tratar determinados ámbitos teatrales, como el de las provincias, la escena para niños y el humor, y lo explica, de

modo franco, por poseer sólo una experiencia parcial que no permite un juicio valorativo al respecto.

Claro, esta ausencia de soberbia, esta sana humildad -que ojalá fuera más frecuente entre nosotros- tiene su reverso, pues de quienes no se habla pueden sentir que están pagando el precio.

No obstante, para que así no suceda, para "desfazer" falsos entuertos y desliar malos entendidos si los hubiera; en fin, para colaborar con la restauración de la justicia para unos (el crítico) y otros (los creadores), está el resto de las voces de la crítica y la teoría, a las que Rosa "nos cogió la delantera" (díganme si no es una maestra); y espoleados por ella, al fin entendemos que ya es hora de iniciar nuestra molienda, pues los creadores, el público, los otros estudiosos de hoy y de mañana... esperan.

Así que, con permiso y beneplácito de mi colega, recojo el guante y corro a colocar mi cuota de neuronas en la interpretación del paisaje teatral que nos va develando la década.

En mi opinión, lo que sorprende del teatro en los 90 es el impensable auge que alcanza la creación para niños, y dentro de ésta, en particular, el teatro de figuras. Este fenómeno, por supuesto, tiene nexos -visibles o no- con el resto del panorama escénico del decenio y se inscribe en el mismo contexto social.

Lo más interesante en todo el proceso es la incorporación, a esta zona de expresión, de jóvenes talentos que, esta vez -a diferencia de la década anterior-, llegan para quedarse.

Los jóvenes sienten la intensa demanda que hace este público -mayor que la del espectador adulto-, descubren las posibilidades expresivas que brinda este espacio y encuentran referentes, inspiración, magisterio en las figuras de más experiencia, quienes, a su vez, asumen sabiamente el papel de promotores, patrocinadores y acompañantes de estos nuevos viajeros.

Años atrás, la alternativa que escoge Armando Morales de trabajar como solista, fuera del sistema de producción de su compañía, con su sensible realidad del *Chimpete...* (1986), trasunta las mismas inquietudes de otros, sus compañeros de generación, e incide en que sucesivas generaciones descubran caminos similares.

Se inscribe así en este horizonte el quehacer de Miriam Sánchez con sus *Tres pichones* y los sucesivos espectáculos; Xiomara Palacio con su *Retablito*; Juan Acosta, con *Los dos leñadores*; Margarita Díaz, con *Tangú Amayé*, y, mención especialísima, Angel Guilarte, en su audaz y controvertida poética.

Entre los jóvenes, pronto les siguen Lázaro Duyos y Angel Enrique Díaz, a quienes se sumarán más tarde, ya como proyectos artísticos en sí mismos, Sahimell Cordero y William Fuentes con Santiago Bernal, y, después, Luis Enrique Chacón, que inicia su camino.

Claro que, primero estuvo Pedro Valdés Piña y su antológico *Juegos titiritescos*, y que aun muchos años antes los titiriteros ambulantes recorrieron toda la Isla. Así, el trabajo del juglar y los espectáculos unipersonales cuentan, como es de suponer, con una añeja historia.

En la década del 80 también acaeció un hecho sin precedente: un egresado de la especialidad de Actuación de la Facultad de Arte Teatral del ISA, Rubén Darío Salazar, se había incorporado -por voluntad propia, y no por el azar de los procesos administrativos- al grupo Papatote, para desarrollar allí, bajo la tutela del maestro René Fernández, una meteórica trayectoria que evidenciaría, por sí misma, las posibilidades artísticas reservadas por esta área para los más jóvenes.

Ya en los 90, el inquieto Rubén Darío siente la necesidad de experimentar en otras tareas y nos sorprende creando el proyecto paralelo Teatro de las Estaciones, bajo su dirección general y artística. Aunque la especialidad de la escena para niños continúa sin establecerse en el orden académico de la enseñanza artística, a finales del 80 un grupo de estudiantes de Actuación y Dirección se constituían en colectivo para llevar a las tablas el texto **Galápago**, de Salvador Lemis, ya graduado de Dramaturgia. No creo estar equivocada si cito este hecho como uno de los antecedentes del movimiento que luego se despliega en los 90, en el que otros conjuntos de alumnos prosiguen similares caminos en el quehacer para niños. Baste recordar, entre otros, el montaje de **El viaje de un barquito de papel**, bajo la dirección de María Elena Ortega, y más recientemente el grupo que encabeza Rey Montesinos.

Otros acontecimientos colaboran en documentar el auge que refiero, entre ellos los diversos y múltiples eventos dedicados al tema, en los que resalta el Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes que, sistemáticamente, acoge la amable villa de Guanabacoa y que con toda justicia se lleva el protagonismo de la década; el XI Congreso de la ASSITEJ, celebrado en 1993 en La Habana; el Taller Internacional de Teatro de Títeres, que en 1994 realiza audazmente el grupo Papatote, cuya

segunda edición culminó a principios de abril de 1996, corregida y tremendamente aumentada con gran presencia internacional, y la Trienal del Títere celebrada a fines de 1994 y que ya convoca su celebración del próximo año, a los cuales se suman los eventos de todo tipo, organizados al respecto por las provincias. Y en todos resalta un diálogo en ascenso, una calidad en el intercambio teórico que ya alcanza niveles envidiables.

A todo lo anterior habría que añadir la presencia de esta manifestación en los Festivales Internacionales de Teatro de La Habana, a partir de 1993, y su irrupción en el Festival del Monólogo, en el que pudo satisfacer las expectativas de todas las categorías de premios mediante la labor de Margarita Díaz, en **Nace una estrella**; Luis Enrique Chacón, en **El panadero y el diablo**, y René Fernández, como director y autor de **Historia de burros**.

En los encuentros específicos del teatro para niños, algunos otros intérpretes mostraban a la par exitosos desempeños, tales son los casos de María Elena Tomás, quien compartía lauros con Xiomara Palacio en el XI Festival de Teatro para Niños, de 1990, y en el Concurso UNEAC, de 1992; Adalet Pérez (Premio de Actuación en el referido festival); Rubén Darío Salazar (Premio en el Concurso UNEAC, 1990 y Premio "Florencio Escudero", del Festival de Teatro de Camagüey, 1994); Daymarelys Méndez y William Fuentes (Premios de Actuación en el III Encuentro de Guanabacoa, 1993); Sahimell Cordero (Premio de Actuación en el III y IV Encuentros de Guanabacoa, 1993 y 1994), y Neyvis González, Damián Font y Frank D. Santos (Premios de Actuación del IV Encuentro de Guanabacoa, 1994).

El clímax llegaría cuando, a inicios de 1996, se daban a conocer los Premios "Villanueva" de la Crítica y, entre los

seis espectáculos galardonados, se instalaban, de nuevo, desde las primeras nominaciones, dos realizaciones destinadas a los niños: **Cuentacuentos presenta a Aladino** (Teatro 2) y **El panadero y el diablo** (Okantomi).

Antes, espectáculos como **Fábula del insomnio** (Guiñol Nacional), **Patakín de una muñeca negra** (Teatro Caribeño) y **Erase una vez un mundo al revés** (Teatro de la Villa), habían figurado entre los Premios de la Crítica correspondientes a 1992 y 1993. Y durante el Festival de Teatro de Camagüey, 1994, **Patakín...**, **Papito** (Teatro de la Villa) y **Los chichiricú del Charco de la Jicara** (Guiñol de Santiago), fueron acreedores de algunos de los premios del certamen.

Otros espectáculos como **El duende y la rosa** (Esperpento, Ciego de Avila), **Pinocho** (Pálpito, Ciudad de La Habana), **Pelusin frutero** (Trujamán, Juglaresca Habana) y **Los ibeyes y el diablo** (Teatro de la Villa) se distribuían varios de los lauros del último encuentro en Guanabacoa. A éstos pueden añadirse, durante la década, las puestas en escena de **Los ibeyes...** (Teatro Papatote); **El gato manchado y la golondrina** (Integración); **La historia de la muñeca abandonada** (Okantomi); **Globito manual** (La Carreta de los Pantoja, Isla de la Juventud); **La Cenicienta** (Teatro Estudio); **La guarandinga de Arroyo Blanco** (Los Cuenteros); **El caballito blanco** (Titirivida); **El circo de los payasos** (Caleidoscopio); **Momo** (Teatro Estudio); **Alaroye** (Esperpento, Ciego de Avila); **Metamorfosis** (Luz Negra, Las Tunas), y **Abdala** (Guiñol Nacional-Trujamán), como obras que también exhiben, mediante poéticas muy diversas, resultados de alto nivel.

En favor de la calidad de lo que se hace hablan, además, las giras internacionales de numerosos intérpretes, tales como Angel Guilarte, Armando Morales, Adalet Pérez, Xiomara Palacio, Lázaro Duyos,

Angel Enrique Díaz, Ulises García y José Luis Quintero, entre otros, y de agrupaciones como Papalote, Guiñol Nacional, Los Cuenteros y Luz Negra. Algunas de esas figuras -a las que se suman directores de escena, dramaturgos e investigadores- han sido invitadas a dictar cursos, realizar talleres y dirigir puestas en escena en otras regiones del mundo.

Como ya se evidencia, la proliferación de unipersonales y proyectos de muy escasos integrantes ha permitido, de una parte, la potenciación de los intérpretes, y de la otra, su movilidad, lo que redundará en su publicitación y deviene una carta de triunfo para esta zona de la creación. No obstante, se echan de menos en la programación los espectáculos de gran formato. También habría que añadir que, al menos durante estos años que inician la década, el teatro de títeres exhibe los mayores logros, pero, en ambos parajes, no todo son luces: algunas sombras persisten. Una de éstas se adscribe al trabajo dramático y se muestra en espectáculos afianzados sobre textos endebles y que tienen como causa o bien la deficiente selección del texto o la ausencia de una labor de dramaturgia sobre el mismo, supuesto el caso de que aquél tuviera valores parciales, para no hablar de ese mal casi endémico relacionado con la existencia de excelentes obras en las gavetas de sus autores.

Otras sombras también se extienden sobre el diseño escénico. Algunas más se observan en el propio desempeño actoral: no existe conciencia cabal de la necesidad del entrenamiento y descubrimiento vocal y corporal del actor, de su preparación técnica integral, y continúan siendo *raras avis* los intérpretes que en tal plano deciden tomar riesgos, como si la investigación y el experimento actoral no tuvieran significación ante este determinado público o si no fuera aquí igualmente necesaria la revelación de los límites y posibilidades, siempre relativamente últimas, del ser humano

colocado en situación espectacular. Por ello, se pierde así el espacio para formar a los espectadores exigentes y cómplices del mañana.

Desde este ámbito que prohija el arte del títere también se levantan excelentes propuestas destinadas a los adultos, como **La República del caballo muerto**, **En familia** y **La madera y el metal**, todas a cargo de ese maestro que es Armando Morales, o **Divertimento moderato**, del grupo Papalote, bajo la dirección de ese otro grande: René Fernández Santana. Si alguna vez tenemos la fortuna de disfrutar al muñeco dentro de los recursos expresivos de que se vale el teatro para los adultos, si en algún precioso instante el títere consigue definitivamente desdibujar las fronteras, en gran parte será consecuencia de estos, todavía aislados, pero valiosos esfuerzos. Con frecuencia se utiliza en este medio el término "movimiento", que tal vez halle en esta dimensión de la realidad escénica más expedito el camino, que en los restantes ámbitos de la pantomima, la danza o las demás expresiones del teatro, dados la intensidad y la extensión que muestran los vínculos entre sus artífices, el dibujo más o menos nítido de macroobjetivos y la conciencia de pertenencia a una zona concreta. De las acciones que, como conjunto, se lleven a cabo en el futuro dependerá que, definitivamente y sin reparos de ningún tipo, el término encuentre su validación. La más urgente parece ser la de aunar esfuerzos en pro de la superación y preparación de cada uno de sus participantes, o sea, el intercambio y la consolidación de saberes; en suma, la elaboración y el dominio de la auténtica cultura de este teatro.

Por el camino será necesario, también, precisar el quehacer teatral para los adolescentes, ese público un tanto ambiguo que aún no consigue encontrar un lugar en nuestra escena.

La realidad que hoy se revela en el teatro para niños ¿y jóvenes? es deudora, por

supuesto, de la liberalización de las estructuras organizativas y de los sistemas de producción, que significó el nuevo orden de *proyectos artísticos*; de ese espíritu de afirmación de vida, ante las difíciles condiciones cotidianas de existencia, que se pone de manifiesto en diversas zonas de la actividad social y que testimonia, de modo magnífico, la creación cultural; y de una historia de tenacidad y constancia.

El balance del inicio de esta década muestra lo saludable del arribo de nuevas fuerzas, con formación académica y deseos de hacer, y la buena fortuna de contar con tercos y comprometidos predecesores que añaden a sus galas la de continuar en activo, dando una obra de madurez que, en muchos casos, se entretije con los afanes de quienes les suceden. Estos nuevos talentos se encuentran hoy aquí porque aquéllos están desde mucho antes, haciendo camino, conquistando sensibilidades y espacios, atesorando una buena obra, digna de permanecer y, también, de ser superada.

Quedo en deuda con todo y todos los que, debiendo aparecer en este recuento, no están. Como los tiempos que corren son propicios para el sereno diálogo y la polémica productiva y respetuosa, en lugar de halar la razón para este u otro lado de la mesa, invito a colocar sobre ella nuevos argumentos para, entre muchas voces, continuar pensando los prolíficos 90.

Semejante tesitura de intercambio haría mucho bien al teatro cubano, creadores y críticos incluidos. Si con ella algún aficionado al rojo color de los hematies queda defraudado, sería algo lamentable; signo de la profunda infelicidad en que aún puede vivir quien necesite del antiquísimo espectáculo romano. Sólo siendo desamados e infelices se pueden amasar rabias inútiles y exhibir miras tan cortas.

Evidentemente, poner en paz el alma permite ver mejor el mundo. ■

CLASICOS PARA NIÑOS EN LA ESCENA ACTUAL

La temporada teatral "Clásicos para niños en escena" se celebró en la ciudad de Matanzas del 13 al 30 de junio, auspiciada por el teatro Sauto, el Teatro de las Estaciones y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, con la participación de los grupos Papalote, Teatro de la Villa, La Colmena, Teatro 2, Teatro de las Estaciones y el Ballet Nacional de Cuba, todos aunados bajo el prisma de los cuentos clásicos en realizaciones artísticas de los 90. El 27 de junio, la revista tablas patrocinó una mesa redonda que reunió a creadores que han abordado esta temática en nuestro país, con el objetivo de analizar la influencia y presencia de los clásicos para niños en la escena cubana. El Centro de Información de las Artes Escénicas de Matanzas colaboró en este empeño y grabó criterios, opiniones y anécdotas que, en apretada síntesis, les damos a conocer.

PARTICIPANTES

Freddy Artiles (dramaturgo), Luis Brunet (director artístico), Yana Elsa Brugal (investigadora),

Zenén Calero (diseñador), Roberto Fernández (director artístico),

William Fuentes (actor y director artístico), Tomás Hernández (director artístico),

Armando Morales (actor, diseñador y director artístico), Bárbara Oviedo (especialista),

Xiomara Palacio (actriz) y Rubén Darío Salazar (actor y director artístico).

RUBEN DARIO SALAZAR: El mundo actual del teatro para niños vive una constante reelaboración de los cuentos clásicos, a partir de la realidad, en momentos en que ya no están de moda, como antaño "los cuentos de salón", con los que un narrador divertía a la audiencia mediante historias maravillosas. Hoy la escena da vida a personajes como Caperucita Roja, Pinocho, Aladino o la Bella Durmiente. Quisiera que los creadores participantes en esta mesa redonda nos hablaran de los clásicos y su contemporaneidad en nuestro país.

ARMANDO MORALES: Los clásicos pertenecen al patrimonio cultural de la humanidad y no creo que sólo se deba a su perfección y belleza, pues los cuentos de Perrault, Grimm o Andersen, quienes reflejaron con fidelidad las antiquísimas tradiciones orales del medioevo, estaban llenos de sucesos e ideas que hoy nos parecerían ridículas. Nuestro movimiento teatral desde los 60 acogió este mundo de fantasía con espectáculos de calidad, buscando un tratamiento muy diferente a toda la imagen absorbente de la televisión y el video, que por suerte en nuestro país no están violenta, pero que cobra matices inusitados en otras partes del mundo, exacerbando el mal, lejos de fomentar en el niño una personalidad rica e independiente.

RUBEN DARIO SALAZAR: Sería bueno mencionar lo que dice Oscar Jorge Marrero en las notas al programa de este evento: "...nuestro país vivió una larga temporada desde 1963 a 1968", pues solamente el Teatro Nacional de Guiñol -con los míticos hermanos Camejo y Pepe Carril a la cabeza- puso en escena: **El flautista de Hamelin, Cenicienta, El gato con botas, La Cucarachita Martina, Blancanieves, Pinocho, El patito feo, El mago de Oz y Caperucita**, esta última con cuatro versiones diferentes hasta la actualidad (diríamos que es el superclásico entre nosotros).

FREDDY ARTILES: No sólo entre nosotros; este cuento ha pasado por los escenarios del mundo infinidad de veces, con variaciones, aportes o sencillamente respetando el relato de Perrault, y sería interesante analizar el motivo. ¿Qué hay en esta antigua historia que luego los hermanos Grimm reelaboraron poniendo en escena al cazador o al guardabosques que salva a la abuelita y a Caperucita?

ARMANDO MORALES: Es que los personajes se salen de los cuentos para vivir su propia historia, ya sea de la mano de los nuevos autores, o de los actores o directores.

LUIS BRUNET: Pero cuidado, hay a quien se les ha ido la mano. Yo recuerdo en los 60 un festival en el que en una de las puestas (creo que **Cenicienta o Blancanieves**) el príncipe hacía la reforma agraria, y no hay que exagerar; reescribirle nuevas historias a los personajes es otra cosa, y los Camejo -con quienes tuve el gusto de trabajar- reinventaron con gracia y tino una y otra vez esas historias de siempre.

ARMANDO MORALES: Por ejemplo, la historia del títere Punch no se sabe quién la escribió; pero todavía se están adaptando historias contemporáneas con "Punch and Judy" y cada generación las presenta más alucinantes (con la magia de las escenas antiguas, claro está).

RUBEN DARIO SALAZAR: Tanto Armando, como Xiomara y Luis trabajaron en los comienzos del teatro guiñol cubano, y sería interesante conocer cómo se hicieron los clásicos en aquella época. ¿Puedes hablar de esto, Xiomara? He leído que tú hacías la escoba de la Cenicienta...

XIOMARA PALACIO: Era una escoba que trabajaba en casa de la madrastra. No recuerdo exactamente lo que hacía en el espectáculo, pero sí sé que se trataba de un títere plano.

ARMANDO MORALES: Fue un momento muy lindo ese del teatro de objetos dentro del teatro de títeres. La única compañía de Cenicienta eran aquellos trastos de cocina y llega un momento en que ella queda sola y esos objetos empiezan a bailar... a soñar...

XIOMARA PALACIO: Exacto. Eran objetos de la realidad, de lata. Todos los útiles de la cocina eran amigos de Cenicienta y siempre estaban tomando partido a favor de ella.

ARMANDO MORALES: Era un concierto entre la música de la obra y la propia percusión de aquellos objetos. Había algo en la versión de Carucha a destacar y es que -aparte del protagonismo de Cenicienta y el príncipe- estaba el hada que todo lo transforma, pero Carucha en su lugar pone a un viejo personaje que ya tenía desde mucho tiempo antes: Libélula, una negrita que venía con una conga totalmente ajena al mundo europeo, romántico, de la Cenicienta, y aparecía con su vestido de rumbera, pero muy fina. Era un momento encantador.

LUIS BRUNET: Los cuentos clásicos se trabajan de acuerdo con la época y el respeto está en mostrar un resultado que parta de un proceso serio de investigación, en el que influye la composición escénica, la actuación y la dramaturgia.

FREDDY ARTILES: Yo reflexionaba acerca de lo que decía Luis sobre los cuentos clásicos que se deben trabajar de acuerdo con la época. De hecho, eso siempre se hace aquí, porque si nosotros los leemos realmente como el autor los escribió en su época, son irrepresentables. Por ejemplo, en la versión de **Pinocho** que yo hice (casi siempre todos los que lo hacen se basan en la versión de Walt Disney, que es una obra maestra, pero cinematográfica) no está Pepe Grillo, porque en el original no existió jamás; eso fue un invento de Disney. Lo que en verdad existió es un grillo que, en la primera escena, Pinocho le tira un martillo y lo aplasta contra la pared; después sale su espíritu. También el hada del original está muerta. Hay una serie de cuentos de Andersen en los que ocurren asesinatos, cabezas cortadas, gente ahogada, y todo eso se elimina, de hecho, para el gusto contemporáneo. Lo que hacemos nosotros es una recreación de esos clásicos, manteniendo los elementos esenciales de la historia, por ejemplo, la escena en que Caperucita encuentra al lobo disfrazado de abuela... En la versión de Modesto Centeno -un clásico del teatro para niños cubanos- no hay abuelita; se menciona, pero nunca aparece. Cada autor hace una adaptación -quizás sin darse cuenta- contemporánea. Los clásicos son famosos por sus adaptaciones al teatro, al cine y a la televisión, y siempre sufren arreglos, sacando lo mejor de la obra. El dramaturgo realiza una versión consciente o inconscientemente actualizada. Se seguirán haciendo versiones de Caperucita en el siglo XXI, con el gusto de esa centuria, y quizás haya cosas del XX que resulten falsas y ridículas dentro de setenta años. O sea, continuamente hay una renovación de los clásicos manteniendo los puntos esenciales de la historia.

RUBEN DARIO SALAZAR: Los clásicos, esos que trascienden su historia para pasar a otra, están en cualquier parte. Ahora recuerdo un espectáculo del grupo Escambray, que se presentó en el Festival de Teatro de La Habana en 1993, titulado **El ladrón**. La historia se emparenta con **La bella durmiente** y se hace una parábola de la vida de un joven actual, con problemas de convivencia y que es perseguido por robarle... un beso a la bella durmiente. Entonces, la historia clásica sirve para contamos una historia *otra*, con las viejas vestiduras de princesas y príncipes.

ZENEN CALERO: Esa reinención de la historia a veces es muy buena y otras no. He visto versiones que enriquecen el original y otras que, alejándose del cuento tradicional, pierden todo sentido.

ARMANDO MORALES: No sólo en la versión influye la dramaturgia, la letra escrita; también tiene que ver el director y hasta los intérpretes. Digo esto porque es un lugar común que la Caperucita -y la menciono porque es el superclásico, como se ha dicho aquí- sea muy buena y preocupada por la abuelita atravesase todo el bosque, pero es tan ingenua que no conoce al lobo y es tan romántica que le encantan las flores y maripositas; o sea, una niña estupidita que se deja engañar, y eso da lugar a que el lobo se luzca, porque es el personaje de carácter. Pero yo recuerdo una Caperucita de Santiago de Cuba, ya hace mucho, en la que la actriz hacía de una niña que era un infierno, sin cambiar el texto, sólo con el carácter.

TOMAS HERNANDEZ: Retomando la idea de Armando, me gustaría hablar de los personajes negativos y positivos. Es verdad que, muchas veces, estos últimos, siendo protagónicos, no son mejores que los negativos, quienes ofrecen más posibilidades al actor desde todo punto de vista.

RUBEN DARIO SALAZAR: Pero esto debe ser un problema de dramaturgia, actuación o puesta en escena. Creo que se debe revisar qué pasa. Aunque no siempre tiene que ser el protagónico del cuento clásico; también el del espectáculo. Hay autores que en sus versiones descubren una buena historia en otros personajes y muestran cosas desconocidas de los cuentos.

TOMAS HERNANDEZ: Yo, como director, disfruto mucho de los clásicos y me gusta hacerlos combinando actor y títere. Hay quienes versionan siguiendo el cuento y otros crean un texto nuevo que no sigue el tradicional, pero que no deja de ser un buen texto dramático muchas veces.

RUBEN DARIO SALAZAR: Los clásicos no sólo se mantienen en repertorio por su calidad, sino porque son un "gancho" para el público, quien los reconoce y quiere verlos y disfrutarlos. Pero yo señalaría que hay que cuidar este repertorio y cada vez que se retome el espectáculo se debe revisar, no ya para ponerlo como pieza museológica, pues se corre el riesgo de que no sea lo que era y no se pueda reproducir el éxito pasado. He visto obras que mantienen su frescura, que han resultado hitos por sus propuestas y los críticos la han recibido con sorpresa; otras han sido rechazadas, por desconocimiento creo yo. Pero también he visto otras en las que la gente que las ha hecho ha envejecido con relación al físico del personaje, o la ropa se ha roto, o las grabaciones están maltratadas y el resultado es una reposición fatal. Sobre esto los directores y los grupos deben cuidarse para que las obras se prestigien con el tiempo, porque éste pasa velozmente sobre las mismas.

ROBERTO FERNANDEZ: No creo que eso tenga que ver con la edad de los actores, sino con el actor en sí, pues he leído y visto fragmentos de una película en la que Mary Martin hizo Peter Pan en Broadway, con 59 años, y a aquella mujer la amarraron con cables y voló por todo el escenario. Eso tiene que ver con la posibilidad de desdoblamiento del actor y no con la edad. Lo otro que estamos hablando sobre los clásicos es que nos asombramos y nos encontramos temerosos con éstos. Vamos a discutir por qué se pone o no un clásico. ¿Y qué pasa con el ballet? Repite y repite los clásicos desde el siglo XVIII y XIX, y en todas partes del mundo, cuando se ponen, el teatro se llena. Entonces ¿por qué ese temor? Eso es cultura, sin desechar lo contemporáneo, lo nuevo: autores, tramas y personajes. Yo creo que no hay que tenerle miedo a eso; en definitiva, el público agradece cuando hay algo bien hecho, ya sea un clásico o un contemporáneo.

BARBARA OVIEDO: Yo estoy de acuerdo con Roberto y pienso en lo que ha dicho Rubén. Creo que eso tiene que ver con una serie de elementos, como la puesta, el diseño y el trabajo del actor, quien rebasa con su participación la puesta y la versión. Voy a poner un ejemplo: con nosotros está Xiomara Palacio y sabemos el tiempo que ella lleva en las tablas. La vimos hace dos años en la "Memoria Viva del teatro para niños en Cuba", en el papel de Cucarachita Martina, y era increíble la luminosidad de su mirada; era una niña en escena.

RUBEN DARIO SALAZAR: Yo también estoy de acuerdo con todo eso, pero hablo del problema estético, del cuidado de los valores plásticos del clásico. Puede que la actriz no tenga la edad y sea magnífica, pero el teatro es magia también y si se cuida hará que luzca con el encanto que el personaje clásico necesita. Quizás aquellos actores pasados de la edad, que he visto, no hicieron un trabajo lo suficientemente eficaz como para que uno olvidara ese detalle. Y no estoy atacando a los actores de otra generación; sería tonto de mi parte, pues yo he de llegar allá, pero toda esa experiencia se cuida, para mantener la salud y la ilusión del espectáculo y que el público siga disfrutando de todas sus bondades escénicas.

YANA ELSA BRUGAL: Yo me quiero referir de una forma muy general a algo: la actitud hacia los clásicos. Son dos problemas a abordar: su actualización y su traslación a nuestro contexto; es decir, la "cubanización" de los clásicos que pueden ser respetados totalmente en sus personajes y su esencia. Me parece que lo más importante, cuando se toma un material dramático, es no desvirtuar por actualizar. La actualización puede estar dada a partir de la dramaturgia de los personajes, el actor que se seleccione, la rigurosidad en el diseño y la dirección escénica.

WILLIAM FUENTES: Al abordar los clásicos para niños hay que tener presente que son cuentos, y entonces siempre serán versiones, pues casi todos eran para adultos, como se ha dicho aquí; por lo tanto, se impone la versión, y la cubanización yo la veo latente en lo que uno le imprime, aunque se respeten los sucesos fundamentales, que no se pueden o no se quieren variar, para que siga siendo el cuento clásico, ya sea **Aladino**, **Caperucita** o **Cenicienta**.

ARMANDO MORALES: Eso no está divorciado del experimento, la investigación, que no sólo debe recaer en los teatristas para adultos, mientras que a quienes trabajamos para niños nos quede lo didáctico, todo muy transparente. No. Yo creo que nuestro teatro es el que más debe estimular con imágenes al pequeño espectador, cubanitos o no, y no hablo de inventos ni imitaciones.

LUIS BRUNET: O lo que se pone de moda, la relación -como decía Yana- que debe ser inteligente, rigurosa, tomando lo mejor del clásico, para ese niño que está ahí...

FREDDY ARTILES: Y que está en el medio del mundo mágico de los cuentos clásicos y la realidad circundante, procesándolo todo.

RUBEN DARIO SALAZAR: Yo creo que es importante no dejar morir los clásicos en nuestro país, un mundo fantástico que -más allá de todo afán superficial, de puro brillo- necesita de la frescura y el desenfado de estos tiempos. Existen muchísimos creadores en Cuba que han hecho los clásicos con inteligencia y amor, y también hay otros dispuestos a legar a estos cuentos de siempre una dinámica escénica válida. Con ese fin, nos hemos reunido aquí, para abordar aspectos de los clásicos para niños en la escena cubana. A las puertas del siglo XXI, resguardar la ilusión y la esperanza en un mundo mejor es nuestra tarea, y los cuentos clásicos pueden ayudar. Gracias a nombre de **tablas**, del teatro Sauto y de los demás colectivos e instituciones participantes en esta temporada, por haber aceptado la invitación, que desde ya queda abierta para una próxima vez. Hay todavía mucho que compartir y contar. ■

TE SIGO ESPERANDO

NOSTALGIAS, UTOPIAS, OTREDAD

R. G. S.*

Que Héctor Quintero Viera (1 de octubre de 1942, La Habana) -uno de los mejores comediógrafos cubanos de todos los tiempos- haya escrito y dirigido **Te sigo esperando** (1996) tiene dos connotaciones esenciales: el retorno a nuestros escenarios de una dramaturgia heredera de lo mejor del sainete nacional y el hecho de atraer espectadores de muy diversa procedencia, quienes a veces están ausentes de las salas. Y es que este tipo de discurso dramático no aparece como debiera en los repertorios de nuestros colectivos teatrales, como si fuera algo demasiado obsoleto en la praxis general de la escena, cuando en realidad se encuentra presente en la mayoría de las capitales americanas dentro de sus teatros nacionales. Este texto ha sido acompañado por un montaje tradicional, basado en el empleo de las acciones físicas y la caracterización de los personajes, también poco frecuente en nuestras carteleras, en las que abundan las muestras de formas metaforizadas o de teatros de experimentación.

El propósito esencial del autor lo constituye la realización de un verdadero compendio de la cotidianidad actual y su importancia, entre otras consideraciones, se corresponde con su valor como testimonio de los 90. Todo el primer acto transcurre para hacernos partícipes de las vicisitudes que -conscientes y advertidos de sus causas, pero no por ello menos dolorosas- sufren los Mondragón, como gran parte del pueblo cubano. En tanto, en el segundo acto se desata el conflicto y tiene lugar la escena obligatoria y el desenlace. Aquí el referente fundamental será Teté, la protagonista, cuyos ímpetus para luchar y su entereza de ánimo han sido sometidos a múltiples pruebas. A lo anterior se añade una singularidad que la manifiesta diferente en su especie. Autobloqueada por su educación y los prejuicios, ella forma parte de la otredad. Colocada en situación límite comprenderá algunos errores y podrá esperar confiada en sus utopías o sueños.

Habría que resaltar la originalidad de Teté en el teatro de Quintero y en la galería de personajes femeninos cubanos. El creador no sólo de Lala Fundora, sino de Iluminada en **El premio flaco** y la protagonista de **Sábado corto**, en este caso ha redondeado una figura lésbica no aceptada por sí misma, cuyas características, a pesar de su entrega laboral sincera, le han acarreado la falta de un profundo reconocimiento social. He aquí el subtema de la doble moral, factor que ha signado la vida de Teté. ¿Comprende ella al fin que en ocasiones ha estado sometida a manipulaciones que la han hecho creerse importantísima? "No he cambiado -afirma-, he madurado" y percibimos que su anagnórisis vital ha ocurrido. ¿Logra entonces Alain -pese a su negatividad, como representante de las mayores bajezas- que Teté reconozca algunos traumas propios y de la realidad?

El título escogido apunta a la nostalgia y a esto contribuye la canción tema de Los Chavales de España, que evoca el mundo infantil de Teté y la plenitud física y emocional de Alcides, su padre, ámbitos que en lo particular representaron la felicidad para ambos. Pero también, ¿no es cierto?, la pieza musical tiene relación con los anhelos y la plena realización a la que aspira Teté.

Podemos encontrar en **Te sigo esperando** una línea de continuidad del dramaturgo con toda su producción anterior, hasta llegar a **Contigo pan y cebolla** (1962); son otras las circunstancias y otra la época, pero se evidencian notables puntos de contacto.

En ésta, como en aquélla, se privilegia el problema de la familia, su preservación, lo cual es tratado con matices de claroscuros, como cuando dice Alcides: "que ni esto está tan malo... ni aquello está tan bueno". También una vecina participa activamente en los asuntos familiares y nos asombra, casi al final de la obra, su larga escena por teléfono, en la que de manera referida conocemos a fondo sus propias contradicciones con los hijos. Con la misma se establece un contrapunto con la problemática bien opuesta de los Mondragón; encontramos, de nuevo, un álbum de fotos que ofrece otra zona de lo nostálgico y sobre todo la obsesión por parte del personaje principal, el deseo de un objeto en el que cifra casi todas sus esperanzas para obtener mejor calidad de vida. Para la Lala Fundora de **Contigo...** era el refrigerador; para Teté Mondragón será el arreglo del ascensor de su edificio.

En cuanto a la estructura de la comedia de ribetes saineteros pero no exenta del melodrama sutil, ésta se relaciona de un modo u otro con **Los siete pecados capitales**, **Mambrú se fue a la guerra**, **Los muñecons**, **Algo muy serio**, **Si llueve te mojas como los demás**, **La última carta de la baraja**, **Esto no tiene nombre** y **Sábado corto**. A la riqueza de la progresión de la historia contribuye el diálogo incisivo, enjundioso, portador de acción aunque de fondo dramático; esa dialéctica humor/dolor se halla salpicada de un delicioso costumbrismo. Existen vasos comunicantes con **El premio flaco** (1964), porque también en **Te sigo esperando** triunfa la honestidad sobre la miseria humana, la última representada por Ursula y su hijo Alain.

La evocación colorea las antinomias del texto que -consecuente con la propuesta de crónica de los años actuales- escoge los recursos artísticos propios de su estilo y género, para provocar en el espectador sentimientos contradictorios hacia esos seres desgajados de su entorno más cercano. ■

*Roberto Gacio Suárez.

tablas

Libreto
No.39

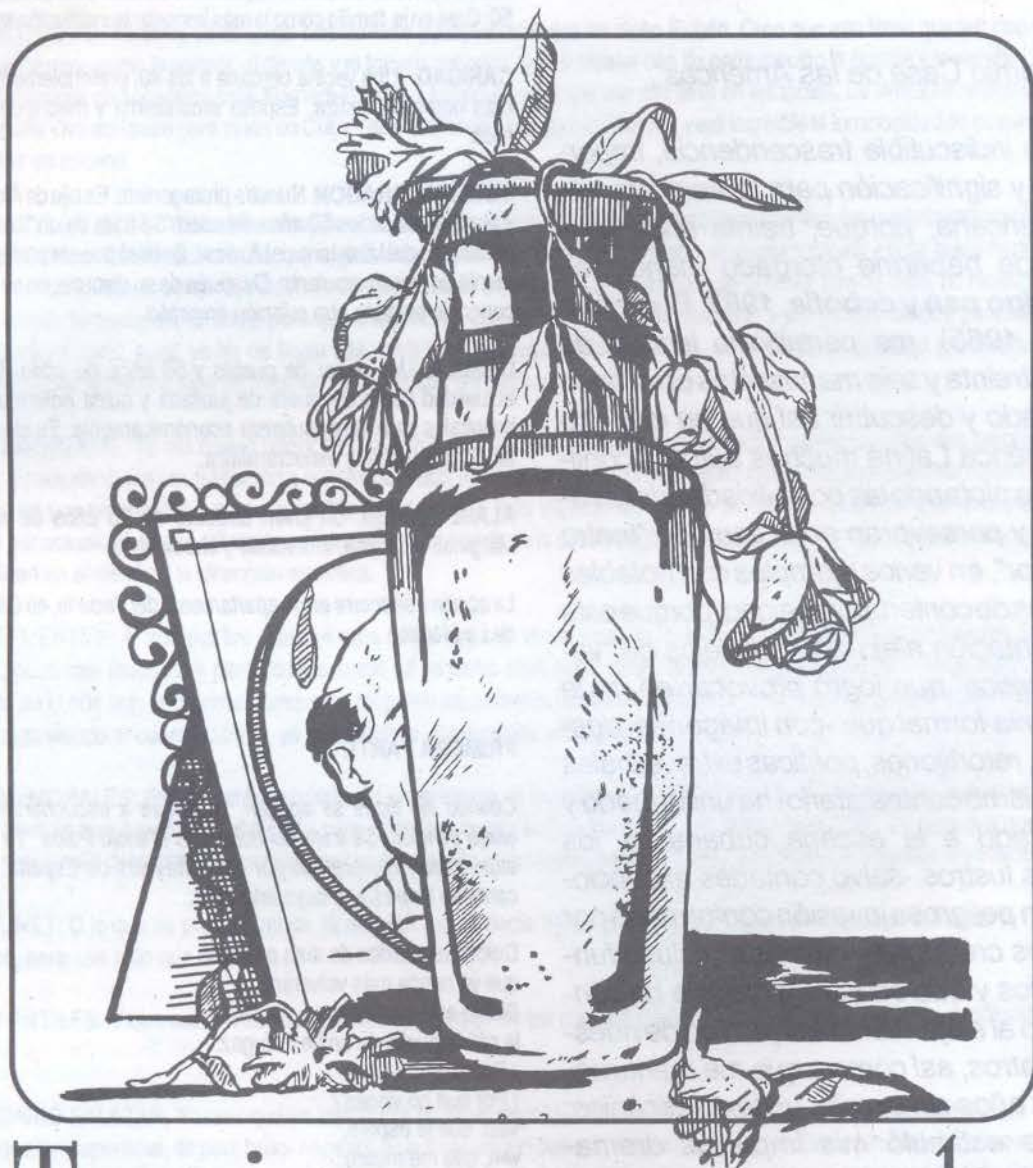


Ilustración: Omar Moya

Te sigo esperando

(Una crónica cubana de los 90)

de **Héctor Quintero**

Al "Premio Casa de las Américas".

*Por su indiscutible trascendencia, importancia y significación para la literatura latinoamericana; porque, treinta años después de haberme otorgado menciones (**Contigo pan y cebolla**, 1963; **El premio flaco**, 1965), me permitió la lectura de ciento treinta y seis manuscritos en calidad de jurado y descubrir así que en el teatro de América Latina muchos autores continúan explotando las posibilidades del "realismo" y perseveran en el llamado "teatro de autor", en varios ejemplos con notables aciertos de contemporaneidad; porque esta confrontación alejó los complejos de "vejez estética" que logró provocar en mí la epidemia formal que -con imágenes, desnudos, retortijones, poéticas extraverbales y snobismo contestatario- ha uniformado y polarizado a la escena cubana de los últimos lustros -salvo contadas excepciones- en peligrosa invasión conformada por jóvenes creadores, críticos e incluso funcionarios y que en buena medida ha contribuido al alejamiento del público de nuestros teatros, así como a que me mantuviera diez años sin escribir un texto escénico; porque estimuló mis impulsos dramáticos, mi retorno y el deseo de recuperar sitio en las carteleras que por demasiado tiempo abandoné.*

Héctor Quintero Viera

Comedia dramática en dos actos

PERSONAJES

(Por orden de aparición)

ALCIDES MONDRAGON. Cercano a los 90 años de edad, pero lúcido mentalmente a pesar de ello. Fue dueño de una escuela privada durante el capitalismo cubano de la década del 50. Cree en la familia como la más importante institución social.

CARIDAD. Una vecina cercana a los 40, preferiblemente de raza negra o mestiza. Esposa amantísima y madre de tres hijos.

TETE MONDRAGON. Nuestra protagonista. Es hija de Alcides y anda cerca de los 50 años de edad. Se trata de un "cuadro" destacado del Ministerio del Azúcar. Deberá poseer preferiblemente un físico corpulento. Después de su divorcio, no se le ha conocido ninguna otra relación amorosa.

URSULA. Una mujer de pueblo y 56 años de edad. En la actualidad cobra chequera de jubilada y cuida enfermos en hospitales para mejor subsistir económicamente. Es elemental, llorona, noble y melodramática.

ALAIN. Su hijo. Un joven atractivo de 26 años de edad. Marginal, machista, ambicioso y chocante.

La acción transcurre en un apartamento del Vedado, en Ciudad de La Habana.

PRIMERA PARTE

Cuando las luces se apagan, comienza a escucharse una añeja canción. Se trata del bolero de Manolo Palos "Te sigo esperando", interpretado por Los Chavales de España y su cantante Pepe Lara, cuya letra dice:

Dulces recuerdos de días pasados
que ya nunca más volverán.
Siento aún en mi boca
la cálida huella de un beso fugaz.
¿Por qué te fuiste?
¿Por qué no vienes?
Ven, que te espero,
ven, que me muero,
ven.

Comienza a iluminarse suavemente la escena y nos encontramos con la sala-comedor de un apartamento del Vedado construido hacia finales de la década del 50 y que en su momento resultó de lujo. Hoy día, muestra las huellas de la ausencia de mantenimiento y de recursos nacionales y familiares. Como ejemplo de ello, vemos en una de las paredes un

hueco en el sitio donde hubo una ventana. En lugar preferencial de la sala aparece un gran jarrón de yeso, especie de trofeo de dudoso gusto.

CUADRO 1

En escena aparece Alcides. Sus ojos gastados se pierden tras unos espejuelos de gruesos cristales; junto a él reposa un viejo bastón. Está sentado cerca de una mesita sobre la que vemos un antiguo tocadiscos portátil del que brota la canción que, desde su segunda parte, él entona a dúo junto con el cantante, mientras hojea un álbum de fotos familiares en el que también se adivinan las huellas del tiempo.

ALCIDES. (Canta.)

Te sigo esperando,
te sigo aguardando.

Testigo es la noche
de mi padecer.

Te fuiste aquel día,
me diste un beso.

Dijiste: "Espera,
que yo he de volver".

Pasaron muy lentos los días,
pasaron muy lentos los años
y acude a mi mente la idea...

Aparece Caridad, la vecina, abriendo con llave la puerta de la calle y portando una jaba.

CARIDAD. (Sin resuello.) Buenos días, Alcides.

ALCIDES. (No la ha escuchado y sigue cantando.)

Mas, sigo esperando,
te sigo aguardando...

CARIDAD. (Más alto.) ¡Alcides!

ALCIDES. (Repara en ella y sale de su abstracción.) ¿Eh?

CARIDAD. Buenos días, viejo.

ALCIDES. (Amable.) Ah, Caridad. Buenos días. (Quita el brazo de la placa y cesa la música.) ¿Cómo está?

CARIDAD. ¡Imagínese! Sin resuello. ¿Usted sabe lo que es subir siete pisos por la escalera? Pero en fin, ¡vamos a ver cuándo es que arreglan ese ascensor! Mire, viejo, le traje los mandados del mes. (Y entra a la cocina.)

ALCIDES. ¿Qué dieron?

CARIDAD. (Fuera de escena.) Arroz y azúcar.

ALCIDES. ¿Nada más?

CARIDAD. (Asomando la cabeza hacia la sala.) Y ni siquiera la cuota completa. Sólo la mitad. El resto dicen que lo darán después del día 15. Igual que los frijoles. (Y vuelve a desaparecer.)

ALCIDES. Como diría mi hija: "es que esos son los alimentos que subvencionan el Estado. Y como ahora la crisis se agudizó...".

CARIDAD. Y al puesto trajeron boniatos, pero no los cogí porque había demasiada cola. Mañana veremos.

ALCIDES. Se agudizó ahora, pero en realidad, en crisis estamos desde hace treinta y pico de años ya. Desde que los yanquis nos declararon la guerra fría.

CARIDAD. (Que continúa hablando desde la cocina.) También vinieron spaguettis.

ALCIDES. ¿A quién o a quiénes se les habrá ocurrido llamar a esta etapa "periodo especial"? Parece una ironía o una broma de mal gusto porque "especial" se le ha dicho siempre a las cosas buenas.

CARIDAD. Ah, y me dijeron en la carnicería que hoy se está esperando el pescado "del tercer grupo", que es el de ustedes. Y el "perro sin tripa".

ALCIDES. Yo, que... -sobre todo cuando ejercía mi profesión de maestro- leí tantos libros, vi tantas películas sobre la postguerra, lo mismo de la primera que de la segunda, le aseguro, Caridad, que a lo más que se me parece esto es a un periodo de postguerra. En todos los sentidos.

Caridad retorna de la cocina a la sala-comedor.

CARIDAD. (Buscándolo.) Déjeme ver el *Tribuna de La Habana* del domingo para saber lo de la distribución de los alimentos en esta semana. (Da con el periódico y lee.) Came de res para las dietas, novenas diecisiete a la veinte, cuota de junio, y fórmula basal, novenas veintuno a la veinticuatro. Concluir municipio Arroyo y distribuir en Guanabacoa, Playa, Cotorro, San Miguel y Boyeros e iniciar Centro Habana. (Desanimada.) No nos toca, viejo. (Continúa leyendo.) En distribución la primera entrega de siete huevos per cápita...

ALCIDES. (Contento.) ¿Siete?

CARIDAD. (Muy entusiasmada.) Siete, sí. (Continúa leyendo.) ...correspondiente al mes en curso. Se programa para la semana concluir La Habana Vieja y distribuir en Centro Habana... (Se va desanimando según lee.) ...San Miguel, la Habana del Este... (Completamente desinflada.) ...e iniciar Guanabacoa.

ALCIDES. ¡Me quedé sin huevos! (Golpea con su puño el brazo del asiento.)

CARIDAD. (Devolviendo el periódico a su lugar.) ¿Y Marcelina? ¿Por dónde anda?

ALCIDES. Hace un momento me llamó por teléfono para despedirse y decirme que no viene más.

CARIDAD. (Alarmada.) ¿Cómo? ¿Que no viene más? Entonces... ¿usted está solo?

ALCIDES. Como un perro callejero.

CARIDAD. ¡Dios mío! ¿Y ya Teté lo sabe?

ALCIDES. No. Se fue para el trabajo como todos los días con la confianza de que Marcelina vendría, aunque llegase tarde. Ella no podía esperarla porque me dijo que tenía una reunión muy importante.

CARIDAD. ¿Y se puede saber por qué Marcelina decidió no venir más?

ALCIDES. ¿Por qué va a ser? Por culpa del ascensor roto. Me confesó que estaba esperando al día de ayer, en que cobró aquí, para empezar en otra casa. Una viejita menos parlanchina que yo, que, para colmo, le paga más y vive en planta baja. Nada, que "ligó el parlé".

CARIDAD. ¡Madre mía! Cuando Teté se entere va a poner el grito en el cielo.

ALCIDES. Y la pena que a mí me da con ella. Las preocupaciones que le causo a mi hija. Yo pienso que cuando una persona llega a mi edad y comienza a convertirse en un estorbo para los demás, en un real inconveniente, lo mejor que debería hacer Dios es mandarla a buscar, ¿verdad?

CARIDAD. Ay, no diga esas cosas, viejo. ¿Cómo va a pensar que usted es un estorbo para Teté. Si su hija lo adora.

ALCIDES. Yo sé que me quiere mucho, sí, pero lo cortés no quita lo valiente. Y usted sabe que lo que le estoy diciendo es la verdad, mi buena vecina.

CARIDAD. Mire, olvídense de esas boberías y siga oyendo sus boleros y mirando sus fotos viejas, que yo voy a llamar a Teté a su trabajo para que sepa lo que ha pasado y decida lo que va a hacer. Mientras tanto, yo me puedo quedar acompañándolo un ratico.

La luz ha ido bajando gradualmente en la escena.

CUADRO 2, ESCENA 1

Al retornar la luz vemos a Teté hablando por teléfono. Por su larga experiencia como funcionaria se trata de una persona que ha adquirido actitudes normales de "orden y mando".

TETE. Positivo. ¡Positivo! Le explicas la situación en que estoy y le pides que me disculpe, que lo atenderé personalmente en cuanto pueda reincorporarme al trabajo. Negativo, negativo. A Mendieta le dices...

ALCIDES. *(Fuera de escena.)* Teté...

TETE. Ya me está llamando. Así es el día entero mientras no lo empastillo, Sarita. ¡Cómo le gusta hablar! ¡No para! Y lo clarita que tiene su mente; por suerte. *(Tapa la bocina del auricular y grita:)* Un momento, papá. Estoy hablando por teléfono. Un asunto muy importante. De trabajo. *(Al teléfono.)* ¿Te das cuenta de la falta que a mí me hace poder acabar de resolver ese problema, Sarita?

Alcides entra a escena ayudado por su bastón.

ALCIDES. ¿En qué año exactamente se fue tu hermano para los Estados Unidos, Teté?

TETE. *(Al teléfono.)* Perdóname un segundo, Sarita. *(Rápidamente deja el auricular y va hasta el padre.)* ¿Por qué viniste solo hasta aquí, papá? Te puedes caer, chico. *(Mirando hacia la mesita donde se exhibe el lamentable jarrón de artesanía popular.)* Y hasta me puedes romper sin querer el jarrón del premio.

ALCIDES. *(Mira significativamente al jarrón antes de sentarse.)* ¿Tú estás segura de que fue un premio, hija?

Teté, molesta y sin responder, lo ayuda a sentarse.

ALCIDES. Yo nunca había querido decirte nada, pero para mí que fue una sanción. Y que no te dijeron nada por tu mal

carácter. Yo ya casi no veo, pero para lo poco que distingo me parece que ese jarrón es un horror.

TETE. Pero me lo dieron con la mejor intención, papá. Por mis méritos laborales. No todo el mundo está obligado a tener buen gusto, ¿no?

ALCIDES. Claro, claro, si se nota.

TETE. Bueno, ahora quédate tranquilo ahí y déjame terminar de hablar por teléfono.

ALCIDES. ¿Con quién hablas?

TETE. Con Sarita, mi secretaria.

ALCIDES. ¿Sarita? A esa no la conozco.

TETE. Es nueva. Una muchacha joven y al parecer muy eficiente, que me ayuda cantidad. *(Retoma el auricular.)* Sarita, la señora esa te aseguró que venía hoy, ¿verdad?

ALCIDES. ¿Y la China, tu anterior secretaria? ¿Qué fue de ella?

TETE. Se jubiló para dedicarse al comercio y mejorar. Ahora vende arroz frito a domicilio. *(Al teléfono.)* Sarita... ¿dónde me quedé? Ah, sí, lo de Mendieta. Negativo, negativo. Le pides, por favor, de parte mía, que aguante sus vacaciones hasta que yo pueda solucionar mi problema. Positivo. Si hoy por fin puedo resolver lo de la señora esa... Ursula se llama, ¿no?, bueno, si logro resolver con ella, que Dios quiera que sí, mañana mismo me reincorporo al ministerio.

ALCIDES. ¡Mira que hace tiempo que yo no como arroz frito! Bueno, es que hace ya tiempo que dejó de ser "frito" para convertirse en "salteado".

TETE. ¿Tú no le dijiste nada de que el ascensor estaba roto, verdad? Ni que eran siete pisos.

ALCIDES. Como el café, que se convirtió en "mezclado".

TETE. Ay, Sarita, si esto se me da, tú no sabes lo que te lo voy a agradecer. Positivo, positivo. Quedaré en deuda contigo para toda la vida.

ALCIDES. Y ahora resulta que cuando lo tomo puro ya no me gusta. Prefiero el mezclado. ¡Qué cosa más grande!

TETE. Positivo. Dentro de un rato te vuelvo a llamar y terminamos el despacho. *(En susurro.)* Después que lo duerma, porque si no, ni modo de que yo pueda conversar con esa tal Ursula.

ALCIDES. Como el picadillo, que lo mezclaron con soya y ahora le dicen "texturizado". Pero eso sí que no me gusta.

TETE. Bien, chao, Sarita. *(Cuelga.)* Voy a traerte la pastilla con un poco de leche.

ALCIDES. No hay leche.

TETE. ¿Cómo que no hay leche? *(Se lleva las manos a la cabeza.)* ¡Ay, verdad que sí! ¡Que la última te la di en el desayuno! Bueno, no importa. Te la doy con un vaso de jugo. *(Entra a la cocina.)*

ALCIDES. La leche me gusta más que el jugo. Fue una pena que se me curara la úlcera.

TETE. *(Fuera de escena.)* ¿Qué disparates dices, papá? ¿Cómo va a ser una pena que los médicos te curen?

ALCIDES. Pena es que me hayan quitado la dieta a causa de eso, hija. Y ahora ni siquiera tenemos aquella otra leche de marca "Liberada".

Retorna Teté con un vaso de jugo y la pastilla.

TETE. Sí, pero yo tenía que levantarme a las tres o las cuatro de la madrugada para coger el turno y luego poder comprarla. Además de que "liberada" no era una marca, papá.

ALCIDES. ¿Ah, no? ¿Y qué cosa era entonces?

TETE. ¡Qué sé yo! Nombres... ¡de la época! Después de todo, la culpa es tuya por no gustarte el "Cerelac".

ALCIDES. "Cerelac". Otro "nombre de la época". No es que no me guste. Es que me da cólicos, Teté.

TETE. ¡Ay, papá!

ALCIDES. Te digo yo que me da cólicos, Teté.

TETE. (*Retornando a la cocina con el vaso vacío.*) Yo a veces me pregunto por qué no te quedaste en Miami cuando Aldo te llevó de visita.

ALCIDES. Tú lo sabes muy bien. Yo lo único que quería era volver a ver a mi hijo y mis nietos. Pero, ¿quedarme? Hay que estar loco. Allí no quieren a ningún viejo. Y para morirme, por supuesto que prefiero hacerlo aquí, en mi patria, como desean la mayoría de los que están allá, que viven con una clase de nostalgia y de tristeza que le zumba el mango. Yo soy más feliz aquí, aunque el "Cerelac" me dé cólicos. Con no tomarlo tengo.

TETE. (*Reapareciendo.*) Sí, pero es que ¡a veces me cuesta un trabajo conseguir la leche en polvo!

Se escucha el timbre de la puerta.

TETE. ¡Ay, si fuera Ursula!

ALCIDES. ¿Quién es Ursula?

TETE. Una señora que viene a sustituir a Marcelina en lo de cuidarte. Digo, si logro convencerla. (*Proyecta.*) ¡Va! Un momento, por favor. (*Al padre.*) Me la recomendó Sarita, mi nueva secretaria, que es vecina suya. Así que ahora necesito que te vayas a dormir un poco, que hoy te levantaste muy tempranito, y me dejes atender a la señora esa, ¿está bien?

Se repite el sonido del timbre.

TETE. Parece que no me oyó. (*Grita.*) ¡Vaaa!

ALCIDES. (*Levantándose.*) Ve a abrir y no te preocupes por mí, hija. Yo, con el bastón, puedo llegar hasta la cama perfectamente sin tropezar y sin romperte nada.

TETE. Bueno, qué lindo eres. (*Le da un besito.*) Pero ten cuidado.

ALCIDES. Tranquila, tranquila.

El anciano avanza hacia su cuarto y Teté en dirección a la puerta de la calle.

CUADRO 2, ESCENA 2

Abre y aparece Ursula. Está sin aire.

TETE. Buenos días. ¿Usted es Ursula?

Ursula no puede hablar por la falta de aire y le dice que sí con un movimiento de cabeza.

TETE. Ay, qué bueno. Pero, ¿qué le pasa?

Ursula señala para la escalera.

TETE. Claro, el ascensor roto, se me había olvidado. Pero pase, por favor, pase y siéntese. Tome aire. (*Cierra la puerta y la conduce hasta un asiento.*) Imagínese. Un ascensor marca OTIS. Muy bueno en su momento, pero tantos años y sin mantenimiento ni piezas de repuesto por culpa de ese criminal y absurdo bloqueo. ¿Desea un poco de agua?

Ursula niega con la cabeza.

TETE. ¿Un abanico?

Ursula vuelve a negar.

TETE. ¿Usted es asmática?

Niega de nuevo.

TETE. Bueno, repóngase, repóngase, que yo sé lo que es eso. ¡Si cada vez que llego aquí arriba! ¿Dónde dejé mi agenda? (*Busca con la mirada.*) Ah, mírala allí. (*Va a buscarla cerca del teléfono y en eso penetra una fuerte ráfaga de viento por el hueco de la ventana.*) Gracias que en este apartamento lo que sobra es el aire. Sobre todo por ese hueco. (*Mira hacia el lugar.*) Ahí había una ventana, pero me la llevó el último tornado que pasó por La Habana. ¿Y quién se empata ahora con una ventana de aluminio con cristales calobares como era la que hubo ahí?

URSULA. (*Reponiéndose poco a poco.*) Si yo la hubiera conocido a usted hace unos meses, tal vez le hubiese podido resolver ese problema.

TETE. ¿De verdad?

URSULA. Claro. Con mi hijo.

TETE. ¿El que me dijo Sarita que ahora está preso?

URSULA. El mismo. El único que tengo. ¿Y Sarita le dijo por qué está preso mi hijo?

TETE. No, eso no.

URSULA. Ah.

TETE. ¿Por qué está preso?

URSULA. Por vender ventanas de aluminio con cristales calobares.

TETE. Ya. (*Gran pausa.*) No tenía licencia.

URSULA. Ni de conducción.

TETE. (*Leyendo su agenda.*) Bien, tenemos que usted se llama Ursula Iznaga y vive en la calle Revillagigedo, en La Habana Vieja.

URSULA. Desde hace un montón de años.

TETE. Tiene 56 años y está jubilada.

URSULA. Exactamente. Pero imagínese, con el dinerito del retiro no me alcanza. ¡La vida está tan cara! Y ahora, con mi único hijo preso... (*Hace pucheros y saca un pañuelo.*)

to de su escote.) Por eso tengo que estar cuidando enfermos en los hospitales. (Se suena la nariz.)

TETE. Vamos, vamos, no se ponga así, Ursula. Después de todo, lo de su hijo no será por mucho tiempo, ¿no? Por unas ventanitas calobares no creo que...

URSULA. Es que no fueron sólo las ventanitas.

TETE. ¿Ah, no?

URSULA. No. El también vendía tazas de inodoros, lavamanos, azulejos, fregaderos, tuberías, pilas de agua, duchitas...

TETE. ¿Y de dónde sacaba todo eso?

URSULA. De un edificio de microbrigada que quedaba cerca de la casa de un amigo suyo. Entre los dos montaron el negocio.

TETE. (Con fina ironía.) Ah, qué interesante.

URSULA. El abogado defensor habló de eso en el juicio.

TETE. ¿Qué alegó la defensa?

URSULA. Que el edificio estaba terminado desde hacía mucho y no acababan de entregar ni uno solo de los apartamentos. ¿Usted sabe lo que es eso? Qué negligencia. Con la cantidad de personas necesitadas de vivienda como hay en este país. ¡Y mi hijo mirando aquello! Y ellos lo que quisieron fue "resolver". Su problema... y el de los demás. La vida está muy cara, Teté.

TETE. Positivo. Yo vi la comparecencia del compañero ministro de Finanzas por la televisión. (Mira el receptor, ahora apagado.) Es que es mucho el circulante, Ursula. Se hace necesario sanear la economía.

URSULA. Pero, ¿a mí qué me van a sanear, hija? (Al televisor apagado.) Si yo ando detrás del circulante para poder subsistir, compañero ministro. (A Teté.) Y, claro, como en las ferreterías no hay ninguna de esas cosas que ellos vendían. A no ser en las de dólares. ¿Usted tiene dólares?

TETE. No.

URSULA. Ay, la pobre, la considero. Bueno, pero los puede comprar si quiere. Yo ni eso. Nunca me alcanza. (Al televisor apagado, con retintín.) Y como no tengo familia en el norte. (A Teté.) Usted sí, ¿verdad?, que Sarita me lo dijo.

TETE. Anjá. Mi único hermano. Y unos primos y tíos.

URSULA. ¿Y no la ayudan?

TETE. No.

URSULA. ¿Y eso?

TETE. Es que yo nunca les he pedido ayuda.

URSULA. Ah, porque usted es del Partido.

TETE. No. No tengo ese honor.

URSULA. Milagro. Con el cargo que tiene.

TETE. Fijese, Ursula, es un error pensar que los cargos importantes de nuestro país sólo los ocupan los militantes del Partido. En mi caso no es así. Yo nunca fui... "procesada". Ni siquiera propuesta. Ni para el Partido ni para la Juventud. Sin embargo, me he comportado siempre como una militante. Sólo que sin carné. Por eso hay confianza en mí para ofrecerme cargos de responsabilidad. Y en cuanto a mi familia, la que está del lado de allá, nunca les he pedido ayuda... primero, por

dignidad, y segundo porque... están divididos. La mitad son pobres y la otra mitad tacaños. ¿Comprende?

URSULA. (Le da gracia.) Comprendo. ¡Ni para dónde mirar! Además, que no es necesario pedir. Todos los que están allá saben muy bien lo que se ha pasado aquí, lo que se está pasando ¡y lo que todavía nos queda por pasar!

TETE. Y más también. Mi padre estuvo allá de visita y me contó que la imagen que dan de Cuba constantemente en la televisión es cien veces peor que la que en realidad tenemos. Muestran una sola cara de la moneda. La que le conviene al grupito que vive millonariamente gracias al conflicto entre los dos países. El día que logremos vivir en paz, se les quiebra el negocio, Ursula.

URSULA. ¡Qué cosa más grande! Y una aquí rompiéndose la vida. Si por eso es que yo, a pesar de lo tarambana que me ha salido mi hijo, usted ve que rapiño por aquí y por allá para poder llevarle su jaba los días de visita.

TETE. Madre al fin.

URSULA. ¿Y todo por qué? Porque la mayoría de los jóvenes de hoy ambicionan demasiado, señora Teté. Ay, perdón, "compañera" Teté. A propósito, ¿Teté qué se llama usted?

TETE. Mondragón. Teté Mondragón y Valladares, para servirle.

URSULA. Gracias, igualmente. Pues sí, es como si pensaran que el mundo se acaba mañana o pasado mañana y quisieran tenerlo y probarlo todo ¡hoy mismo! En mis tiempos no era así.

TETE. Es que antes vivíamos en una sociedad dividida entre ricos y pobres, Ursula. Y cada quien sabía a lo que podía y a lo que no podía aspirar. Ahora, en efecto, no es así.

URSULA. Claro. Ahora todos somos pobres.

TETE. Positivo. Pero algunos tienen aspiraciones de ricos.

URSULA. Así mismo.

TETE. Y seguramente eso fue lo que le pasó a su hijo. El escarmiento de la cárcel no le va a venir nada mal, usted verá. De allí saldrá hecho un hombre regenerado y con otra mentalidad. Tenga confianza, que yo sé por qué se lo digo.

URSULA. Ah, ¿porque usted también ha estado presa?

TETE. No, no, negativo, qué horror, Dios me libre, pero sé que es así. He visto muchos ejemplos. El sistema penitenciario de nuestro país es de rehabilitación.

URSULA. Sí, yo sé, de "rehabilitación". Pero en el caso de mi hijo... bueno, en fin, ya Dios dirá. (Se pone de pie.) Bien, Teté, he tenido mucho gusto en conocerla y lamento no haber podido servirla, pero...

TETE. (Se incorpora rápida.) ¿Qué dice? Si es que ahora me doy cuenta de que todavía no hemos hablado del asunto que la trajo aquí.

URSULA. Ni falta que hace. Usted no pensará que yo, por muy necesitada que esté, voy a subir y bajar todos los días esos siete pisos, ¿verdad?

TETE. Claro que no, pero no hay por qué pensar que...

URSULA. A mí Sarita no me dijo lo del ascensor roto.

TETE. Porque no se habrá dado cuenta, pero eso no quiere decir que...

URSULA. Seguiré cuidando enfermos en los hospitales hasta que consiga otra cosa.

TETE. Hoy está roto, pero mañana podría estar arreglado.

URSULA. Perfecto. Si lo arreglan, usted me avisa otra vez. Se lo dice a Sarita.

TETE. (*Haciendo lo imposible por detenerla.*) Ursula, por favor, serénele.

URSULA. Pero si yo no estoy alterada. Lo que estoy es sofocada.

TETE. Analice la gravedad de su situación: su pequeño retiro, las jabas de su hijo, las madrugadas en los hospitales. No hay cosa peor que las malas noches. Eso acaba con una.

URSULA. De acuerdo. Pero más acaban las escaleras.

TETE. Fijese que le voy a pagar ciento veinte pesos. ¿Oyó bien? ¡Ciento veinte pesos! No me negará que es una cifra respetable.

URSULA. No se lo niego, pero... ¡son siete pisos!

TETE. Ursula, yo no puedo gestionar el ingreso de mi padre en un Hogar de Ancianos porque aunque ahora en Cuba son muy buenos, mi madre tenía el recuerdo de los deprimentes asilos del pasado y antes de morir me rogó que cuidara de papá hasta que yo misma le cerrara los ojos, como hice con ella. Por otra parte, tengo responsabilidades de trabajo muy importantes que ahora tengo abandonadas a causa de que no tengo quien me cuide a mi papá. Si no fuera por Sarita -que se ha portado conmigo de lo mejor, la verdad es ésa-, aquella oficina estaría al garete.

URSULA. Yo lo sé, yo lo sé, si Sarita me ha contado todo eso. Pero lo que no me contó fue lo otro.

TETE. Yo soy un "cuadro" del Ministerio del Azúcar. ¿Usted sabe la importancia que tiene el azúcar en este país?

URSULA. ¿Cómo no lo voy a saber, hija? ¡La zafra cañera!

TETE. Positivo. Bueno, pues si importante es el azúcar, calcule usted qué importante ha de ser ocupar un cargo importante en el más importante de nuestros ministerios.

URSULA. Importantísimo. ¡Pero son siete pisos!

TETE. (*Alterada.*) ¡Y dale con los siete pisos! ¡Ursula, por favor, vivir en un edificio del Vedado con un ascensor de la OTIS para el cual no hay piezas de repuesto a causa del bloqueo, no puede convertirse para mí en un freno, compréndalo!

URSULA. ¡Ni para mí en un infarto, compréndalo! He tenido mucho gusto, Teté. (*Intenta de nuevo irse.*)

TETE. (*Deteniéndola siempre.*) Ursula, por favor, hagamos un último intento. ¡Mire que usted es la quinta persona con la que hablo para este asunto! ¡Estoy desesperada!

URSULA. Y a mí me da muchísima pena, pero...

TETE. ¿Por qué no viene a vivir para acá? Mientras no arreglen el ascensor. Así no tiene que subir las escaleras todos los días.

URSULA. ¿Y dejar mi casa sola?

TETE. ¿Qué tiene de particular?

URSULA. Ay, Teté, que yo soy pobre, pero tengo mis cositas. Y ahora en Cuba no se vive con la tranquilidad de unos años atrás. Hay muchos robos.

TETE. Positivo. Eso lo leí en el periódico. El por ciento de delincuencia se ha recrudecido alarmanamente con la aguda crisis económica.

URSULA. El barrio donde yo vivo es muy malo. Y una casa sola...

TETE. Pero ¿acaso no la deja sola por las noches cuando se va para los hospitales a cuidar enfermos?

URSULA. Sí, pero es que de noche ya casi nadie roba, hija. ¿O usted no lo sabe? Ahora la cosa es de día. Y lo peor de todo es que nadie ve nunca nada. Y el que lo ve, se hace el de la vista gorda para no buscarse problemas.

TETE. El problema lo tengo yo, Ursula. ¡Le repito que estoy desesperada! He llegado a pensar hasta en una permuta. Pero, ¿quién va a permutar conmigo mientras ese ascensor esté roto, eh?

URSULA. A mí, por lo menos, no se me ocurriría.

TETE. ¿Ya ve? Mire, usted puede acomodarse en el cuartico de criados. O si quiere en el otro, que es más grande y ahora está libre. Aquí hay tres cuartos y medio. Y en cuanto arreglen el ascensor, va y viene todos los días de su casa para acá. Yo le daré aparte el dinero para pagar los pasajes, vaya. Es más, mientras no lo arreglen, le ofrezco ¡ciento treinta pesos mensuales!

URSULA. Qué va, qué va.

TETE. ¡Ciento cuarenta!

URSULA. Ya le dije que...

TETE. ¡Ciento cincuenta!

URSULA. Le repito que me da muchísima pena, pero que...

TETE. (*Muy excitada.*) ¡Ursula, me arruino! ¡Ciento SESENTA!

URSULA. (*Pausita. En otro tono.*) ¿Ciento sesenta?

TETE. (*Atacando, viendo que flaquea.*) ¡Y la jaba de estímulo que me dan todos los meses en el ministerio, para que se la lleve a su hijo!

URSULA. ¿Que a usted le dan una jaba todos los meses?

TETE. Así es. Como "cuadro destacado".

URSULA. No en balde puede vivir sin dólares, claro.

TETE. No hay que exagerar, Ursula. Fijese, se la doy entera. Y además el sueldo. Ah, y una habitación.

URSULA. ¿El cuartico de criados?

TETE. No, no, el grande, el que tengo por si algún día vienen huéspedes. Es suyo. Puede instalarse ahora mismo si lo desea.

URSULA. ¿Me lo enseña?

TETE. ¡No faltaba más! Con muchísimo gusto. Venga conmigo.

Las dos mujeres salen de escena y las luces van bajando gradualmente.

CUADRO 3

Luego de unos segundos retorna la luz y de nuevo vemos a Teté junto al teléfono.

TETE. Positivo, positivo. Ni te imagines que me fue nada fácil convencerla, pero afortunadamente lo logré. Claro, me sale carísimo, pero ¡qué remedio! Lo importante es que

ya, a partir de mañana, podré retornar a mis responsabilidades en el ministerio y quitarte un poco de cosas de encima. Te estoy tan agradecida, Sarita. La verdad es que me has hecho un par de favores tan grandes, pero tan grandes que si tuviera que pagarte, no sabría cómo hacerlo. Nada, que quedo en deuda contigo para toda la vida. Y sobra decirte que todo lo que ya pueda hacer por ti...

Ursula entra a la sala-comedor.

URSULA. El apartamento completo está buenísimo, Teté. ¡Y grande! Ay, perdón, está hablando por teléfono.

TETE. Con Sarita. La llamé para darle las gracias por habérmela mandado y decirle que usted había aceptado el empleo.

URSULA. Ah, dele saludos de mi parte.

TETE. (Al teléfono.) Ursula te envía saludos. (A ella.) Dice que igualmente.

Ursula sonríe y sigue revisando la estancia mientras Teté habla por teléfono.

TETE. Bueno, sobre las cinco volvemos a despachar para saber todo lo del día, ¿te parece?

Ursula repara en el jarrón-trofeo de yeso, le llama la atención y lo toma entre sus manos. Teté, sin soltar el teléfono, le abre los ojos y le señala que lo deje. Teme que lo rompa. Ursula obedece con cierto miedo. De repente es como si sintiera que el trofeo la puede morder. Avanza entonces hacia la zona donde se encuentran el tocadiscos y el disquero de Alcides y se pone a curiosear las viejas carátulas.

TETE. (Al teléfono.) Y otra vez muchas gracias, Sarita. Y recuerda que quedo en deuda contigo para siempre.

URSULA. (Mirando una de las carátulas.) ¡Los Chavales de España!

TETE. Para cualquier cosa que necesites, no vuelvas a mirarme como a una jefa, sino como a una verdadera y buena amiga, que no se te olvide.

URSULA. ¡Cómo me gustaban! (Devuelve la carátula a su lugar.)

TETE. No hay de qué. Hasta luego, Sarita. (Cuelga.) ¡Qué buena muchacha!

URSULA. (Con marcada intención.) ¿Sarita?

TETE. Anjá.

URSULA. ¿Le parece?

TETE. (Con otra intención.) ¿A usted no?

URSULA. Bueno, a mí no me gusta hablar mal de nadie. Aparte de que no me corresponde porque... como yo tengo tejado de vidrio a causa de mi hijo... Pero Sarita... (Transición.) ¿Por aquí se va a la cocina, verdad?

TETE. ¿Qué pasa con Sarita, Ursula?

URSULA. Recuerde que somos del mismo barrio.

TETE. Y en los barrios siempre hay chismes, inevitablemente. ¿Qué conoce usted de Sarita?

URSULA. No son chismes sino que... Ella, cuando jovencita, estuvo con mi hijo.

TETE. Ah, mire qué casualidad.

URSULA. Y él la tuvo que soltar porque a ella le encantaba la buena vida. Y quería lo que él no podía darle.

TETE. Anjá.

URSULA. Como era un muchacho pobre. Yo hasta he llegado a pensar que fue ella la que le inculcó eso de apropiarse de lo que no era suyo. Ay, Teté, ¡si usted supiera los dolores de cabeza que me ha dado Alain!

TETE. Ah, se llama Alain.

URSULA. Sí, como Alain Delon. (Sonriente.) Por él se lo puse. Y por suerte creo que la copia me salió tan bonita como el original.

TETE. ¿De verdad?

URSULA. Es monísimo.

TETE. ¿Qué edad tiene ahora?

URSULA. 26 años. Yo lo tuve a los 30. Y a base de tratamientos, porque normalmente no lograba salir en estado nunca. Y después que lo logré, estuve en cama siete de los nueve meses del embarazo. Y así fue que lo pude parir.

TETE. Qué sacrificio. Pero me decía usted de Sarita...

URSULA. No, no, de Sarita yo no quiero hablar más, que ya le dije que no me gusta hablar mal de nadie.

TETE. ¿Y necesariamente tiene que ser malo lo que hable de ella? Por favor, Ursula, recuerde que es mi secretaria. Yo necesito saberlo todo. Lo positivo y lo negativo.

URSULA. Pero es que yo no creo que sean cosas que a usted le perjudiquen, Teté.

TETE. ¿Ah, no?

URSULA. Claro. El lío de ella es... con los hombres, ¿me entiende? Suelta uno y coge otro. Y de ninguno se enamora. Todo es para ver lo que les puede tumbar, vivir cada día mejor y vestirse como una reina. Ella es una de esas personas que por escalar, es capaz de cualquier cosa. Pero por su madre, que esto quede entre usted y yo. Mire que yo no quiero buscarme un lío con Sarita.

TETE. Descuide, Ursula.

Se produce una pequeña y embarazosa pausa.

URSULA. Le contaba que... yo era capaz de cualquier sacrificio porque el sueño mayor de mi vida era tener un hijo. Aunque fuese uno solo. Y no dude usted que por eso fue que lo malcrié tanto que hice de él un... (A punto del puchero nuevamente.) A veces me remuerde la conciencia al pensar que he criado un monstruo.

TETE. No diga eso, Ursula. Y no lllore, por Dios.

URSULA. Es que yo soy muy llorona. Vaya acostumbrándose.

TETE. Ah, bueno. Entonces, voy a ir a darle una vuelta a papá para después...

URSULA. Si usted supiera lo que todavía yo no le he contado, quizás también pensaría que parí y crié a un monstruo.

TETE. ¿Y qué es lo que no me ha contado?

URSULA. Es que a mí no me gusta hablar mal de nadie. Y menos de mi hijo, claro. Además, me da tanta vergüenza. Pero si en definitiva yo voy a ser persona de su confianza, se lo tendré que decir más tarde o más temprano. Aparte de que no me gustaría nada que lo

supiera por otra persona. Y antes de que la propia Sarita sea quien se lo cuente, prefiero decirselo yo misma.

TETE. Le confieso que ha logrado intrigarme. ¿De qué se trata, Ursula?

URSULA. *(Después de una pequeña pausa.)* Alain no está preso sólo por lo del robo, Teté. Eso le salió después, durante la investigación, y lo complicó más todavía, claro. Pero a él se lo llevaron detenido por... *(Estalla en una crisis de llantos y gritos melodramáticos.)* ¡Ay, Dios mío, cada vez que me acuerdo de ese momento quisiera que la tierra se abriera y me tragase! No, no, prefiero no recordarlo. No le voy a contar nada. ¡Que se lo cuente Sarita!

TETE. No, Ursula, cuéntemelo usted. Si ya empezó, termine, por favor.

URSULA. ¡Es que si usted fuera madre!

TETE. Está bien, no lo soy, desgraciadamente. Me hubiera encantado serlo, pero eso no viene al caso.

URSULA. Si usted fuera madre, sabría lo que se siente cuando a una le dicen así, a boca de jarro, que su hijo, su único hijo... ¡intentó asesinar a una mujer!

TETE. ¿Cómo?

URSULA. *(Llorando.)* Lo que oyó. Una "descocada" con la que él sostenía relaciones... "sesuales".

TETE. Comprendo. Seguramente el móvil del hecho fueron los celos, ¿no?

URSULA. Qué celos ni qué ocho cuartos. Si era una mujer mayor que usted y que yo, Teté. ¡Una vieja! Pero tenía a mi hijo como a un príncipe. Y, claro, como a él le gusta lo bueno, la gran vida. ¡Todo lo que le inculcó Sarita! *(Transición.)* Ay, perdone, que yo no quiero hablar mal de ella, que es su secretaria, y con usted se ha portado bien según me ha dicho. *(Para sí.)* Hasta ahora.

TETE. Bien, si no fue por celos, ¿cuál otro fue el móvil del intento de asesinato de esa señora?

URSULA. ¡Señora nada! ¡Una vieja verde! ¡Una "cerebral", como le llamo yo a ese tipo de personas!

TETE. ¿Cuál fue?

URSULA. Pues pasó que un día mi hijo se enteró de que ella tenía un burujón de joyas guardadas dentro de un cofre. Nada de fantasías. ¡Prendas buenas! Herencias de familia, al parecer.

TETE. Seguro, sí.

URSULA. Y a él se le ocurrió la idea de cambiar unas cuantas en la casa del oro y la plata para comprarse algunas cositas que le hacían falta como joven al fin que es, ¿no?: una grabadora, un video, un "cidi", que yo no sé qué cosa es.

TETE. Compact disc. Disco compacto.

URSULA. *(Transición. Sonríe con ingenuo asombro.)* Ah, mire, usted sabía. Claro, es que usted es una persona con nivel. *(Continúa.)* Pues, sí, un disco de ésos. En fin, ropa, zapatos, un relojito "vegetal"...

TETE. "Digi".

URSULA. ¿Qué dijo?

TETE. "Digi, digi".

URSULA. Sí, ¿qué dijo, qué dijo?

TETE. ¡Digital, no vegetal!

URSULA. Ah, bueno, "digital". Unas botellitas de ron bueno. Usted sabe cómo son los jóvenes. Pero resulta que ella se puso pesada, se puso egoísta. ¡Y que no y que no y que no! *(Transición.)* Ay, perdón, Teté, ¿estoy hablando muy alto?

TETE. No, no, siga, siga.

URSULA. *(Retoma el tono anterior.)* ¡Y que no y que no y que no! Hasta que un día, la discusión fue tan fuerte que él se enfureció, la agarró por el cuello y estuvo en un tilín de asfixiarla de no haber sido porque ella, cuando vio que la cosa iba en serio y que estaba a punto de cantar "El manisero" señaló para la losa del piso debajo de la cual estaba escondido el dichoso cofre. Alain, entonces, tomó unas cuantas joyas -unas cuantas nada más, porque tampoco vaya usted a pensar que el muchacho quería apropiarse de todas ni muchísimo menos- y se fue a la Casa de Cambio. Pero ella, la muy sinvergüenza, ¿sabe lo que hizo?

TETE. ¿Qué hizo, Ursula?

URSULA. *(Llorosa.)* En cuanto recuperó un poquito el aire, cogió el teléfono ¡y lo denunció a la Policía! Lo agarraron en la tienda en el momento en que estaba probando su nueva grabadora con un cassette del mulatito arrepentido ese que quiso ser blanco, allá en el norte. El que dicen que le gustan mucho los niños y que luego se casó con la hija de Elvis Presley; chica, ¿cómo se llama?

TETE. Michael Jackson.

URSULA. ¡Ese mismo! Y ahora resulta que mi hijo está cumpliendo siete años de cárcel ¡por culpa de la vieja verde esa! *(Llora.)*

La expresión del rostro de Teté se ha tornado muy grave durante el relato. Inconsciente y lentamente se lleva al cuello su mano derecha. Las luces han ido bajando lentamente y se escucha un número musical interpretado por Michael Jackson.

CUADRO 4, ESCENA 1

Tres meses después. Al retornar la luz, vemos a Alcides solo en escena, sentado en su asiento habitual y sosteniendo sobre sus piernas su viejo álbum de fotos familiares en el que la mayor parte de las hojas están sueltas o medio rotas.

ALCIDES. *(Habla mirando diferentes fotos, unas tras otras, y proyecta su voz hacia el interior del apartamento.)* Usted y yo tenemos algo en común, Ursula: el amor a la familia. Usted lucha por su hijo, a pesar de todo, aunque quizás no se lo merezca. Mi mujer y yo soñamos con crear una familia y ahora de ese sueño sólo me queda este viejo álbum de fotos que con el tiempo se ha desarticulado, se ha deshojado. Yo creo que la familia es una de las pocas cosas en las que han coincidido los capitalistas y los socialistas. ¡Se trata de una institución sagrada! Y, sin embargo, creo que ni a los unos ni a los otros les ha salido bien la cosa. Debe ser que mientras más se desarrollan la sociedad y sus intereses, cualquiera que

éstos sean, más se desarticula la familia. A nosotros, los cubanos, nos tocó inevitablemente la división. Unos para allá, otros para acá. Y eso duele. Sobre todo cuando uno ha soñado con la unión de la familia. Mi hijo Aldo se me fue para los Estados Unidos y tanto trabajaron él y su mujer para criar y mantener a mis nietos, que durante años apenas si se vieron porque sus horarios chocaban. Si acaso el fin de semana. Y en cuanto sus hijos dejaron de ser niños, quisieron su independencia y se mudaron solos. Nosotros, los que decidimos quedarnos aquí, pues que si la liberación de la mujer, que si la escuela al campo, los trabajos voluntarios, el servicio militar, las becas... Todo muy bonito o muy noble o muy necesario. Pero lo cierto es que la familia se dispersó. Y a veces sólo quedan los domingos para reunirse en un almuerzo. En fin, que tanto allá como acá, la familia se ha reducido a un encuentro de fin de semana... o de *week end*. (Pausita.) ¿Usted me está oyendo, Ursula?

URSULA. (Fuera de escena.) Sí, viejo.

ALCIDES. Ah, es que como no me respondía.

Entra a escena Ursula trayendo sobre su brazo derecho un pantakón jean recién planchado.

URSULA. Porque lo estaba oyendo mientras terminaba de plancharle este pantakón a mi hijo. ¿Usted no sabe que a mí me encanta oírlo hablar? ¡Cómo me hubiera gustado ser alumna suya cuando niña!

ALCIDES. (Sonríe.) Ah, muchas gracias. Y a propósito de niña, mire aquí a Teté cuando tenía... no recuerdo si en esta foto tenía cinco o seis años...

URSULA. (Mirando la foto con sonrisa.) Oiga, que siempre fue gordita. ¡Saludable que se ve! Y esa muñeca que tiene cargada era preciosa.

ALCIDES. Pues fue la única que tuvo.

URSULA. ¿Qué me cuenta? ¿Y por qué? Ustedes no eran pobres. ¿No me ha dicho que era dueño de una escuela privada?

ALCIDES. Sí, pero no se trataba de eso. Es que a Teté, a diferencia de las demás niñas, nunca le interesaron las muñecas.

URSULA. Ay, qué cosa tan rara.

ALCIDES. Sin embargo, ¡cómo se fajaba con su primo Belarminito cuando íbamos a casa de mi hermana de visita! Sobre todo a partir de que sus padres le compraron un camioncito de bomberos lindísimo. ¡Y eso sí que le gustaba a Teté!

URSULA. Ay, qué niña tan rara.

ALCIDES. Las broncas con su primo eran tantas por culpa del dichoso juguete que mi mujer y yo decidimos comprarle a la niña otro igual. Pero cuando tuvo el camión, ya no se conformó con eso. Quiso también que le compráramos un uniforme de bombero. Y para hembras no había. Entonces no nos quedó más remedio que comprárselo de varón.

URSULA. ¡Rarisíma!

ALCIDES. Y a pesar de eso, su madre y yo tuvimos que castigarla.

URSULA. ¿Por qué?

ALCIDES. Porque para jugar de verdad a los bomberos, ¿sabe lo que hizo?

URSULA. ¿Qué?

ALCIDES. ¡Quemó la muñeca para apagarla ella misma vestida de bombero!

URSULA. ¡Ay, qué clase de niña!

ALCIDES. ¡Nunca más le compramos muñecas!

URSULA. No, claro, después de una experiencia como ésa.

ALCIDES. ¡La castigamos! Y después de esta historia que le acabo de contar, yo comencé a temer que mi hija nos diera muchos dolores de cabeza.

URSULA. ¿Y no fue así?

ALCIDES. Por suerte. Mejor hija no la quiero, Ursula. Ya ve usted lo buena que es conmigo.

URSULA. Verdad que sí. Por lo que he visto en los tres meses que llevo aquí, ella sólo vive para su trabajo y para usted.

ALCIDES. Efectivamente. Sin embargo, mi hijo Aldo, el varón, a veces pasan meses sin que sepamos nada de él. Dice que las llamadas son muy caras y que él nunca ha salido de pobre, lo cual pude comprobar que es verdad, a pesar de la cantidad de años que lleva allí.

URSULA. Alcides, milagro que usted no se quedó en Miami cuando su hijo lo llevó de visita. Total, después hubieran mandado a buscar a Teté y ya la familia quedaba unida otra vez, como a usted le gusta.

ALCIDES. Es que... ¿sabe lo que pasa, Ursula? Cuando estuve allá, pude comprobar una cosa muy importante.

URSULA. ¿Qué?

ALCIDES. Que ni esto está tan malo... ni aquello está tan bueno.

CUADRO 4, ESCENA 2

La puerta de la calle se abre y aparece Teté. Viste un mono deportivo, calza tenis y su expresión es muy jovial. Porta su bolso, un portafolios y una jabita.

TETE. Buenas tardes.

URSULA. Buenas.

ALCIDES. Al fin llegaste, hija.

TETE. (Yendo a él para besarlo.) ¿Qué dice mi viejito lindo? ¿Cómo se ha portado hoy, Ursula?

URSULA. Como siempre, Teté. Usted sabe que él no da mucho que hacer. Lo más que hace es hablar. ¡Y a mí me encanta oírlo!

TETE. ¡Uy, buena pareja han hecho ustedes dos! (Bromista.) Espero que esto no termine en matrimonio, papá.

URSULA. ¡Oh! (Ríe.)

ALCIDES. (Risueño.) Bueno, hija, si ella se conforma con oírme hablar. Yo, para más, no me comprometo.

Ríen los tres.

URSULA. ¿Y ya arreglaron el ascensor?

TETE. No, ojalá. ¿Por qué?

URSULA. Ah, porque como veo que usted ha llegado así, tan risueña, tan bien, con tanto aire, sin sofocación.

TETE. Es que primero pasé por el apartamento de Caridad para ver si tenía algún mandado que dame.

URSULA. Ah, ya me extrañaba.

TETE. Aparte de que la escalera ya no me fatiga tanto como antes, cuando no hacía los ejercicios aeróbicos, Ursula. Ay, estos ejercicios me han hecho sentir nueva.

URSULA. Se le nota cambiada últimamente, sí. Más... vital.

TETE. Anjá.

URSULA. Más... contenta.

TETE. Ciertamente.

URSULA. Y... ¿Sarita sigue haciéndolos con usted?

TETE. Positivo. Si ella fue la de la idea. Tres veces a la semana, dando las cinco y media de la tarde, salimos del ministerio en mi carro ¡directo al gimnasio!

URSULA. Qué bien.

ALCIDES. ¿Y por fin ya la Sarita esa aprendió a manejar?

TETE. Positivo. Y tiene sulicencia y todo. Ella es la que maneja casi siempre cuando salimos juntas. Le encanta.

URSULA. ¡Lo sabía!

TETE. ¿Cómo?

URSULA. Digo que... yo sabía eso de que Sarita estaba loca por soltar la bicicleta. Mejor dicho, por aprender a manejar.

TETE. Figúrese, Ursula, yo sé que usted no tiene muy buena opinión de ella, pero...

URSULA. No, no, olvídalo, olvídalo. No me haga caso.

TETE. Conmigo se ha portado tan bien que la verdad es que no tengo queja y no sé cómo pagarle. Sobre todo por el tiempo que se ocupó ella sola de la oficina mientras yo no tenía quien me cuidara a mi papá. Si ahora me pide el carro porque le gusta manejar, ¿qué voy a hacer?

URSULA. Dárselo, claro, dárselo. ¿Qué menos puede hacer? Después de todo, si ella se ha portado tan bien con usted... Yo sigo pensando que antes era una bandida, pero la gente cambia, ¿verdad, Alcides?

TETE. (Para concluir la conversación sobre Sarita.) Bueno, voy a dejar estos mandados en la cocina y a...

ALCIDES. ¿Qué vino hoy, hija?

TETE. Pues aquí hay dos panes... (Entra a la cocina.)

ALCIDES. ¿Dos nada más? Oye, que no hay forma de que aumenten la cuota.

URSULA. ¿Para qué, viejo? Si seguramente el Estado sabe que casi todo el pueblo lo compra en bolsa negra y que trabajar en una panadería significa tener los bolsillos llenos de circulante.

TETE. (Desde la cocina.) Una botella de detergente líquido...

URSULA. Ay, buenísimo que es. ¡Como hace espuma!

TETE. (Desde la cocina.) Una mano de plátanos burros y una libra de fricandel.

ALCIDES. ¿De qué?

TETE. (Saliedo de la cocina.) De fricandel.

ALCIDES. Ya. Otro nombre "de la época".

TETE. Y corro al baño que estoy desesperada por darme una buena ducha.

URSULA. (Atajándola, nerviosa.) Ay, Teté, qué pena, qué casualidad. A lo mejor tiene que esperar un poquitico porque el baño está ocupado ahora.

TETE. (Extrañada.) ¿Ocupado? ¿Quién está en mi baño?

ALCIDES. (Risueño.) Alain Delon.

URSULA. (A él.) Bueno, sin el Delon. (A ella, muy nerviosa.) Alain, mi hijo.

TETE. ¿Cómo? ¿Su hijo en la calle? ¿En mi casa? ¿En mi baño?

URSULA. Es que le gustó más su baño que el mío, Teté. Como es tan grande. Ya le he dicho que a Alain le gusta lo bueno.

TETE. Ursula, ¿usted quisiera explicarme mejor todo esto? ¿Qué hace aquí su hijo?

URSULA. Le dieron pase. Por buena conducta. Lo mismo que usted me dijo el día en que empecé a trabajar aquí. ¡Lo de Cuba es rehabilitación, Teté! Y como sabía que yo no iba a estar en la casa sino aquí, en lugar de irse para allá, pues vino directamente para acá, ¿entiende? Para que yo aprovechara de lavarle y plancharle algunas cositas. Y con este calor, la guagua, un viaje tan largo, esos siete pisos de la escalera, en fin, que también llegó loco por darse un baño, el pobre.

TETE. Y decidió hacerlo en el mío en lugar de irse al bañito de criados.

URSULA. El problema es que a él le encantan las bañaderas, Teté. Y el pobre ha tenido tan pocas oportunidades en su vida de bañarse en ellas.

ALAIN. (Fuera de escena.) Vieja, ¿ya terminaste de plancharme el pantalón?

URSULA. ¡Muchacho, no se te ocurra venir para la sala en calzoncillos o envuelto en la toalla! (Le lanza el pantalón recién planchado.) Ay, perdón, Teté, discúlpelo. Es que él no sabía que usted había llegado del trabajo, digo, de los aeróbicos. Bueno, de las dos cosas. (Mirando hacia el lugar donde se encuentra el hijo, no visible para el público.) Alain, ella es Teté Mondragón. (A ella.) El es Alain, mi hijo. (Con una sonrisa de madre orgullosa.) ¿Verdad que me salió bonito?

Teté guarda silencio. Observa muy seria al joven primero y a su madre después. Las luces van bajando hasta el apagón total.

CUADRO 5, ESCENA 1

Noche. En escena Alcides y Caridad, la vecina, iluminados por una vela y un quinqué, ya que se encuentran en medio de un apagón. Él está de nuevo con su viejo álbum de fotos familiares. Han pasado nueve meses desde el cuadro anterior.

ALCIDES. Aquí todavía éramos una familia como gracias a Dios tiene usted la suya, Caridad: unida. Mi mujer, que en paz descansa, los dos niños y yo.

CARIDAD. Qué casualidad. El año pasado, cuando el cumpleaños de Yubiley, nos tomamos una foto muy parecida a ésa. Quiero decir, en la misma posición. Arriba, de pie, mi marido y yo. A mi lado, Yubiley; al de Rigoberto, Yamarko; y en el suelo, agachado, Yesterdeí.

ALCIDES. Qué bueno que ya yo no era maestro de escuela cuando nacieron sus hijos, Caridad.

CARIDAD. (*Risueña.*) Ay, ¿por qué dice eso, viejo?

ALCIDES. Porque el pase de lista hubiera sido para mí algo terrible.

CARIDAD. ¡Figúrese! Son otros tiempos, Alcides. Y a otros tiempos, otros nombres. Imagínese que el mejor amigo de Yesterdái en la Escuela de Electrónica se llama ¡Estéreo!

Ríen los dos.

ALCIDES. Yesterdái es el que estudia Medicina, ¿no?

CARIDAD. No. Usted siempre se confunde. El futuro médico de la casa es Yamarko. Yesterdái acabo de decirle que estudia Electrónica.

ALCIDES. ¡Verdad!

CARIDAD. Y Yubiley computación. (*Tomándolo.*) ¿Le guardo el álbum?

ALCIDES. Si me hace el favor. Déjelo ahí mismo, encima de la mesita, que a mí me gusta tenerlo cerca. Igual que mis discos viejos. Pero eso sólo puedo disfrutarlo cuando tenemos electricidad.

CARIDAD. (*Durante la acción.*) Ay, a propósito de eso, ¿a qué hora vendrá hoy? ¡No soporto esta oscuridad! ¿Hasta cuándo tendremos apagones, viejo?

ALCIDES. Hija, esa misma pregunta me la hice yo en la década del 60. En los 90, ni me la hago, así que le sugiero otro tanto.

CARIDAD. Es que no hacemos más que dar un paso hacia delante, cuando enseguida alguien se ocupa de obligarnos a detenemos o a retroceder un poco. ¡Qué guerra más sucia!

ALCIDES. ¡Y qué larga! Tan larga como la historia de Cuba. Nada, Caridad, que esta Isla maravillosa y linda, repleta de gente brillante y hermosa, yo pienso que por eso mismo despertó la envidia de alguien que la maldijo. ¿Y quiere que le diga algo más? Para mí que ese alguien venía en la mismísima carabela en que llegó aquí Cristóbal Colón.

CARIDAD. (*Riendo.*) Ay, Alcides...

CUADRO 6, ESCENA 2

La puerta de la calle se abre y aparece Teté. Viene sofocada y sería, completamente distinta a su entrada en el cuadro anterior.

TETE. Buenas noches.

ALCIDES. Ya era hora de que llegaras, hija.

TETE. Y con la lengua afuera. (*Besa al padre.*) ¿Cómo andamos, Caridad?

CARIDAD. Bien, gracias. ¿Y tú?

TETE. Ya me ves. Hecha leña. (*Se sienta y suspira profundo.*)

ALCIDES. ¿Hoy no fuiste a los ejercicios de gimnasia?

TETE. No. (*Tomando aire.*) Tenía Consejo de Dirección en el Contingente Salvador Allende y mira a la hora que he terminado. ¡Y para colmo, llegar en apagón!

CARIDAD. Y suerte que tú tienes tu carro, porque si encima hubieras tenido que venir a pie o encaramarte en una guagua, en uno de esos "camellos" que han hecho ahora...

ALCIDES. ¿Ya usted probó el "camello", Caridad?

CARIDAD. Ni en el desierto, viejo.

TETE. Pues yo sí, ¿qué te parece? Acabo de bajarme de uno.

ALCIDES. Eh, ¿y eso? ¿Se te rompió el carro?

TETE. No, es que... Sarita tenía necesidad de trasladarse a provincia...

Caridad, prudentemente, se levanta para tomar un abanico y airearse alejándose de la conversación.

TETE. ...para un asunto personal, urgente, y me pidió unos días de permiso... y el carro prestado.

ALCIDES. ¿Y tú se lo diste?

TETE. ¿Qué iba a hacer, papá? Ella es tan buena trabajadora, tan buena amiga, se ha portado tan bien conmigo, que no me quedó más remedio que acceder. Estoy obligada.

Corto y embarazoso silencio.

TETE. ¿Y Ursula? ¿Por dónde anda?

CARIDAD. (*Retornando a la conversación.*) A esta hora, supongo que por la carretera, de vuelta hacia acá.

TETE. ¡Verdad, que hoy tenía la visita del hijo, se me había olvidado! Y yo que llegué más tarde que nunca. ¡Claro, es que el Contingente ese me queda tan lejos! Ay, Caridad, cómo te agradezco que hayas venido a acompañar al viejo, chica. (*Afectuosamente, coloca su mano derecha sobre una de las de su vecina.*) Con la cantidad de cosas que yo sé que tienes que hacer en tu casa.

CARIDAD. (*Delicada y elegantemente, retirando su mano de la caricia vecina.*) Despreocúpate, Teté. Recuerda que mi marido es un santo y me ayuda en todo.

ALCIDES. Verdad. Qué suerte ha tenido usted en tener un marido como Rigoberto, Caridad. ¡Ay, si el de mi hija hubiese salido así!

Otro pequeño silencio.

CARIDAD. Bueno, pero ahora sí me voy que ya Alcides tiene quien lo acompañe.

TETE. Claro, boba. No tengas pena.

CARIDAD. (*Deteniendo su camino hacia la puerta.*) Ah, se me olvidaba, Teté. Mañana por la mañana voy a ir al mercado agropecuario porque necesito comprar un pedacito de carne de puerco y un poco de viandas y ensalada. Si quieres que te traiga algo, déjame el dinero antes de irte para el ministerio.

TETE. Está bien. Gracias, Caridad.

CARIDAD. (*Abre la puerta.*) ¡Ay, si la electricidad volviera antes de que empiece la telenovela! ¡El único entretenimiento que una tiene en la casa! (*Sale cerrando la puerta.*)

CUADRO 6, ESCENA 3

ALCIDES. No vendría mal que le encargaras un pernilito de camero, Teté. Tú sabes que a mí la carne de puerco me cae como una patada, pero el camero me encanta. Y creo que el refrigerador está pelado.

TETE. *(Que ha estado mirando su monedero.)* Como mi monedero.

ALCIDES. ¿Se te acabó la plata?

TETE. Pues sí. ¡Mira que hacía tiempo que a mí no me pasaba esto! Yo siempre llegaba con dinero al día del cobro.

ALCIDES. Es que no había en qué gastar, hija. Pero ahora, con esos mercados y las otras cosas... Tendrás que sacar un poco de dinero del banco entonces...

TETE. Es que lo que me queda en el banco, ya casi no me alcanza para nada.

ALCIDES. Pero, ¿cómo es posible? Si tú tenías...

TETE. *(Lo interrumpe.)* Tenía, tú lo has dicho, pero ya no. En los últimos meses he tenido que hacer varias extracciones. Que si el sueldo de Ursula, que ya lleva aquí un año; la chapistería y la pintura del carro, los alimentos del mercado, que son caros... un préstamo grande que tuve que hacer...

ALCIDES. ¿Un préstamo grande? ¿Y a quién?

Una ráfaga de viento penetra por el hueco de la ventana. Teté avanza rápida hacia el quinqué para proteger la llama del aire y otro tanto hace Alcides con la vela que arde cerca de él.

TETE. A... una compañera de trabajo. *(Con una sonrisa irónica.)* En fin, que al parecer, mi economía personal también se ha "saneado". *(Mirando el hueco de la ventana.)* ¡Y ni siquiera he podido mandar a poner una ventana nueva para tapar ese hueco! *(Entra a la cocina.)*

ALCIDES. Entonces lo que deben hacer es aumentarte el sueldo, que para eso trabajas como una trastornada. Pero es que contigo no se han portado bien nunca en ese ministerio. Tanto que has dado tú ¿y qué te han dado ellos?

TETE. *(Fuera de escena.)* ¡Por favor, papá!

ALCIDES. Es la verdad. ¿Qué te han dado? ¡Ah, ya! Un viajecito de trabajo! Y para colmo, ¿a dónde? ¡A Londres! Una ciudad con tanta neblina que ni siquiera pudiste ver nada!

TETE. *(Fuera de escena.)* ¿Te acordaste de desconectar el refrigerador cuando quitaron la luz?

ALCIDES. Sí, Caridad lo hizo. Ah, y ese jarrón de yeso, que para mí se lo encargaron a uno de tus enemigos.

TETE. *(Saliedo de la cocina hecha una verdadera furia.)* ¡Por favor, papá, estoy harta de teques y de discursos, así que está bueno ya! No me revuelvas más la sangre de lo que ya la tengo, chico. *(Su mal humor y la oscuridad reinante la llevan a tropezar con una mesita en una de cuyas esquinas Caridad colocara el viejo álbum de fotos familiares.)* ¡Vaya, cará!

ALCIDES. ¿Qué pasó?

TETE. *(Frenética, mientras se agacha para recogerlo.)* ¡Esta oscuridad de los mil demonios, chico, que ya me tiene

hasta la coronilla! *(Histérica.)* ¡Aaayyy, de qué mal humor me ponen los apagones, cómo me irritan, no me acostumbraré nunca! Mira para esto. Parece que el álbum estaba en la orilla de la mesita y lo tumbé sin querer. Lo he destartado más de lo que ya estaba.

ALCIDES. ¡Alabado sea el Santísimo! Y que en esta casa no quede ni una tirita de scotch tape. Dámelo acá, anda.

TETE. *(Tratando de componerlo.)* Es que siempre estoy por comprarte uno nuevo y se me olvida. ¡Claro, si es que yo no tengo tiempo para nada!

ALCIDES. Yo no quiero ninguno nuevo, hija. Dámelo acá, te dije. *(Ella se lo entrega.)* Quiero éste mismo, que es al que yo le tengo cariño. *(Trata de componerlo.)* Y escucha bien esto que te voy a decir: el día en que yo me vaya a morir, cosa que ya debe estar al doblar de la esquina, quiero tenerlo conmigo, aquí, sobre mi pecho. ¿Me entendiste bien?

Teté guarda silencio. El anciano repite la pregunta.

ALCIDES. ¿Me entendiste bien?

TETE. Te entendí, sí. *(Pausita. De repente y sorpresivamente se abraza a él a punto de echarse a llorar.)* Pero me espanta pensar que ese día llegue, viejo. *(Rompe a llorar.)*

ALCIDES. ¿Qué es eso, hija, qué es eso? ¿A qué viene ese llanto?

TETE. No me hagas caso. Desde por la mañana tengo deseos de llorar. Desde hace mucho tiempo tengo deseos de llorar.

ALCIDES. ¿Por qué? ¿Te pasó algo? ¿Tuviste problemas en el trabajo?

TETE. No más que otros días. Sólo que... una va acumulando, ¿entiendes? Y hay un momento en que... ¡estalla! *(Sonriendo.)* Yo creo que el apagón es el que tiene la culpa. Me ponen histérica, no puedo evitarlo. Y es que si una saca la cuenta, es una vida tan dura la que vivo, papá, la que vivimos. Y si encima de eso me faltas tú, que eres lo único que tengo, ¿cómo no voy a llorar?

ALCIDES. Lo que tienes que hacer es darle gracias a Dios por haberme dado una vida tan larga.

TETE. Será por eso mismo que te quiero tanto entonces. Porque ha sido mucho el tiempo que he tenido para poder quererte más. Y me voy a quedar muy sola cuando me faltes.

ALCIDES. Si ese matrimonio tuyo no hubiese sido un fracaso. Si por lo menos te hubiese quedado de él un hijo. O si te hubieras enamorado de algún otro hombre que ahora tendrías a tu lado. ¿Cómo es posible que en tu vida no haya aparecido ningún otro hombre después de tanto tiempo, hija mía?

Retorna la electricidad y se hace la luz en la escena.

ALCIDES. *(En un tono completamente diferente al anterior.)* ¡Qué maravilla!

TETE. ¡Y dílo!

ALCIDES. Hay que reconocer una cosa: si algo bueno tienen los apagones es lo contento que logran ponerlo a uno cada vez que vuelve la luz.

TETE. (*Sonriendo y secándose las lágrimas del rostro con su mano.*) Verdad que sí. Voy a ir a conectar el refrigerador.

Se escucha el timbre de la puerta.

TETE. (*Deteniéndose.*) ¿Quién será?

ALCIDES. Probablemente Ursula. Ya es hora de que esté de vuelta.

Teté camina para abrir la puerta y, en efecto, aparece Ursula.

URSULA. (*Sin aire, agotada.*) Buenas noches.

TETE. Buenas.

URSULA. Ay, esa escalera, no me acostumbro.

ALCIDES. (*De buen ánimo.*) Trajo la luz, Ursula.

URSULA. (*Que se mantiene en la zona de la puerta sin entrar a la sala.*) Y algo más, viejo. ¡Estoy tan contenta!

TETE. Pero acabe de entrar y cerrar la puerta.

ALCIDES. ¿Y qué es lo que trae que la tiene tan contenta?

URSULA. ¿No se lo imagina? ¡Traigo a mi hijo! Le dieron libertad provisional con reclusión domiciliaria a partir de hoy. Por su buena conducta. (*Al hijo, que no se ha dejado ver aún.*) Acércate, Alain.

Aparece Alain en el marco de la puerta portando una pequeña maleta de madera con candado.

URSULA. Saluda, muchacho. Déjate de guajiradas. Pregúntale a Teté si puedes pasar.

Alcides y Teté miran al recién llegado y luego el uno al otro. Alain y Teté quedan frente a frente, a gran distancia, como dos contrincantes al inicio de una cruenta pelea. Lentamente va cerrándose el telón.

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

Antes de dar inicio a la segunda parte, el público volverá a escuchar el bolero "Te sigo esperando".

CUADRO 1, ESCENA 1

El mismo lugar, seis meses más tarde. Teté habla por teléfono. Su expresión es grave, triste.

TETE. Me da pena llamarte porque sé lo caro que te cuesta, pero desgraciadamente la situación lo exige. (*Pausita.*) Sí, está en las últimas. (*Llorosa.*) Los médicos dijeron que ya no hay nada que hacer excepto esperar. (*Pausita.*) No, no estoy sola. Aquí está Ursula, la señora que lo cuida desde hace año y medio. Y para colmo hasta con

su hijo que... Bueno, de eso te hablaré en otra oportunidad. Y también está Caridad, mi vecina de al lado, que es buenísima, por suerte, y muy servicial. (*Pausita.*) Bueno, médicos tiene al que aquí llaman "de la familia", que vive enfrente, además de uno del hospital que se ha portado muy bien y ha venido varias veces a pesar de que seguimos con el ascensor roto. Y hasta uno de los hijos de Caridad y Rigoberto, que es estudiante de último año. No, no, por eso no te preocupes, que por suerte en este país tenemos más médicos que panes. (*Pausita.*) Pero de todos modos me harías tanta falta en este momento, Aldo. Me siento tan... Ni siquiera sé todavía cómo nos las vamos a arreglar cuando llegue el momento de tener que bajarlo por la escalera a causa de ese ascensor roto y esa dichosa pieza de repuesto que no acaba de aparecer por ninguna parte ni por ningún país. (*Pausa. Escucha y su expresión se transforma.*) Aldo, él respetó tu decisión de irte. Por favor, respeta la suya de regresar y la mía de quedarme. Sobre todo en un momento como éste. ¿O es que siempre que tú y yo hablamos tenemos que terminar en lo mismo, chico? ¿Por qué eres tan recalcitante? (*Pausita.*) Sí, tienes razón. Mejor cortamos.

Aparece Caridad, viniendo del cuarto.

CARIDAD. (*A Teté, en tono bajo.*) Sigue dormido, por suerte.

TETE. (*Al teléfono.*) Yo te vuelvo a llamar cuando... cuando suceda. Adiós. (*Cuelga.*) ¡Le zumba el mango!

CARIDAD. ¿Qué pasa?

TETE. (*Con carga.*) Mi hermano.

CARIDAD. Ah, ¿llamó?

TETE. No, de eso nada. Lo llamé yo. ¡Que se chive y pague la llamada, que es su padre el que se está muriendo! No hay forma humana de que él y yo hablemos sin que salga el puñetero tema, chica, su acostumbrada ironía, las frasecitas de siempre: "Ah, si no se hubieran quedado allá. Por culpa de gentes como ustedes es que 'eso' no se ha caído todavía". Pero, ¿qué es lo que se creen todos los que piensan como él? ¿Qué querían? ¿Que este país se hubiese quedado vacío? ¡Ni que le hubiera ido tan bien!

Va a recoger la mesa en donde recién se ha comido. Caridad la ayuda.

TETE. Todavía mis primos y mis tíos lograron hacer plata porque primero se zumbaron el frío y la grisura de New Jersey antes de bajar a Miami. Pero Aldo, que en veintipico de años no se ha movido del mismo lugar y ni siquiera tuvo la inteligencia de aprender el idioma, no ha conseguido jamás dejar de ser un obrero de cuatro y pico la hora, que necesita dos trabajos diarios para poder subsistir. Si precisamente por eso es que yo creo que está tan amargado, por el fracaso de no haberse hecho millonario en seis meses o toda esa partida de fantasías que el muy tonto se creyó. Mira, que una

enfermedad como la de papá le hubiese tocado a él, anda, que no sé de dónde rayos hubiese sacado el dineral que le habría costado pagarla. A lo mejor se hubiera muerto ya desde hace rato. ¡Ay, te juro que tengo una ira, Caridad!

CARIDAD. Olvidate de eso, Teté, que ya bastante tú tienes con la gravedad de tu papá. Y ahora, encima, tu carro chocado por la muchacha esa... ¡secretaria tuya!

TETE. Es que no puedo evitarlo. *(Pausita. Estala en alta voz su descarga.)* ¿Qué derecho tiene? ¿Qué derecho tienen? ¡Los que nos quedamos aquí nos hemos chivado tanto, hemos carecido de tanto, desde lo más insignificante hasta lo más necesario, hemos vivido tan amenazados, tan asediados, tan acosados, sacrificándonos tanto, reventándonos tanto, que solamente por eso ya deben respetarnos en todas partes, chica, en el mundo entero, incluso aunque nos hayamos equivocado en algo! Después de todo, ¿dónde están los perfectos? ¡Que me los enseñen! Y que a alguien no se le ocurra decirme que son esos cubanos que se fueron huyéndole al "período especial" y ahora empezaron a virar. Como uno que hay allá, en el ministerio, que regresó el otro día y yo me quedé fría, chica, porque algunos lo recibieron como si se tratara de un héroe nacional. Y es que lo catalogan como un "palo político". ¡No jeringuen! ¡"Palo político" somos nosotros, los que hemos aguantado aquí en las buenas y en las malas, los que resistimos! Si a ése le hubiera ido bien, no hubiese regresado. Se habría quedado donde estaba sin importarle un pito lo que pasaba aquí, ¡lo que pasábamos los que siempre hemos estado aquí, en esta "patria querida" a la que, evidentemente, no todo el mundo ama igual!

Aparece Ursula viniendo del cuarto.

URSULA. *(En tono bajo.)* Teté, perdone, pero hable más bajito. Va a despertar a su papá.

TETE. *(Controlada.)* Verdad, Ursula. Gracias.

CARIDAD. *(A Ursula.)* Es que llamó al hermano y siempre que ellos hablan por teléfono pasa lo mismo.

Suena el timbre del teléfono.

URSULA. ¿Será él otra vez?

TETE. ¿Gastar dinero mi hermano en otra llamada? Ay, Ursula, se ve que usted no lo conoce. *(Descuelga y dice a la bocina:)* Un momento, por favor. *(La tapa con su mano y se vuelve a Ursula.)* ¿Se acuerda del día en que usted y yo hablamos por primera vez y le dije que mi familia, la de allá, estaba dividida en dos?

URSULA. Cómo no. Si me dio tanta gracia que no se me ha olvidado nunca. Me dijo que de un lado estaban los pobres y del otro los tacaños. ¿De qué lado está su hermano?

TETE. De los dos.

URSULA. ¡Oj! *(Se tapa la boca para reír.)*

TETE. *(Al teléfono.)* Dígame. *(Pausita. Aparece una mueca en su cara.)* Sí, mi'jita. Es la casa de Teté Mondragón. Es la que habla. Pero presiento que no es conmigo con quien tú quieres hablar, ¿verdad? *(Pausita.)* Con Alain, claro. Lo sospechaba. ¿Tú, cómo te llamas? *(Pausita.)* Por favor, repítemelo, que no logré "copiarle" de la primera vuelta. *(Pausita.)* Muy bien. Ya le aviso. *(Tapa la bocina y se vuelve a Ursula.)* Ursula...

URSULA. Dígame.

TETE. Por favor, vaya y dígame a su hijo que lo llama "Delusdelia".

URSULA. Ah, gracias, enseguida.

TETE. Y hágame otro favor, sin que se ponga brava.

URSULA. No, no, dígame.

TETE. Pídale que no le dé más el número de mi teléfono a cuanta perica conoce, que esto no es ninguna discoteca sino una casa particular donde, además, hay un enfermo grave.

URSULA. Descuide, Teté, yo se lo digo ahora mismo. *(Mutis.)*

CARIDAD. ¡Qué cosa más grande!

TETE. ¿Te das cuenta? Era lo único que me faltaba. Suerte que en esta casa hace rato que ya a mí no me queda casi nada de valor. De lo contrario, hubiera vivido erizada estos seis meses con ese delincuente metido aquí. Pero por suerte, ya le queda poco. *(Mirando hacia el cuarto del padre.)* O mejor dicho... por desgracia. A propósito, ve a acompañar a tu hijo al cuarto, Caridad, que se quedó solo con papá.

CARIDAD. Sí.

TETE. Yo quiero quedarme aquí para chequearle la llamada al... "regenerado" ese.

Caridad va en dirección al cuarto, en el mismo momento en que por otra puerta aparecen Ursula y su hijo, que viste short y camiseta.

CUADRO 1, ESCENA 2

ALAIN. *(Solicitando el auricular que Teté sostiene.)* Permiso, "mi tía".

TETE. *(Sin moverse de su lugar, lenta y mordiendo las palabras.)* Decirte quiero, para que a equivocarte no vayas, que los únicos sobrinos que yo tengo están allá, en el norte "revuelto y brutal". ¡Aquí no tengo ninguno! *(Le extiende el auricular y le retira la mirada.)*

ALAIN. *(Chocante.)* ¡Aaaaaaaaaaaaaah!

Teté lo vuelve a mirar agresiva.

ALAIN. Okey, Mondragón.

A Teté no le gusta nada que Alain la llame por el apellido y lo hace evidente, pero decide no darle continuidad al diálogo con su huésped.

ALAIN. *(Al teléfono.)* Jalou...

URSULA. Discúlpelo, Teté. Es que ahora los jóvenes les dicen así a las personas de su edad y la mía. Yo no me pongo brava por eso.

TETE. ¡Pero yo sí! ¡Muchísimo! No lo soporto. (*Entra a la cocina.*)

Ursula se retira rumbo a su habitación y Alain queda solo en la escena, hablando por teléfono.

ALAIN. Okey. Pero a la "cana" esta no llames más, ¿me oíste? (*Pausita.*) Imagínatelo. Ordenes del "jefe indio".

Caridad penetra rápida a la estancia saliendo de la habitación de Alcides. La expresión de su rostro denota tragedia.

CARIDAD. (*Llama.*) ¡Teté!

TETE. (*Asomándose por la puerta de la cocina.*) ¿Qué pasa?

CARIDAD. Yo creo que... (*Se calla.*)

TETE. ¿Qué pasa, mujer?

CARIDAD. Abrió los ojos... y pidió que le llevaran el álbum de fotos familiares.

La noticia impresiona a Teté. Toma el álbum y sale rápida en dirección al dormitorio de su padre. Caridad la sigue. Las luces bajan.

CUADRO 2, ESCENA 1

Durante el apagón se escucha una violenta músicaailable de discoteca juvenil actual. Al iluminarse la escena, vemos a Alain bailando a solas alrededor de su grabadora que está en el suelo y haciendo alarde de movimientos procaces y obscenos. Luego de unos segundos, la puerta de la calle se abre con rapidez y del mismo modo aparece Ursula que corre a apagar la grabadora.

URSULA. ¡Pero, muchacho! ¿Será posible?

ALAIN. Eh, vieja, ¿qué pasó?

URSULA. Pasó que estamos allá al lado, en casa de Caridad, desde que llegamos del cementerio, y hasta allí llega la bulla de la música esta. ¿Es que tú no respetas nada, muchacho?

ALAIN. ¿Y yo qué sabía que habían llegado ya del entierro? No soy adivino, ¿no?

URSULA. Hazme el favor de cargar con esa grabadora para tu cuarto. Y no se te ocurra oír música mientras Teté esté en la casa. O en todo caso, ponte el aparatito ese de las orejas.

ALAIN. No me digas que yo voy a tener que guardar luto por el viejo ese que no era nada mío.

URSULA. Pero estás viviendo en casa de su hija. Y uno tiene que respetar el dolor de los demás, chico. ¿Te gustaría que el día en que yo me muera un amigo tuyo se ponga a oír música y a bailar como estabas haciendo tú?

ALAIN. Ah, vieja, modernízate. El luto ya no se usa desde hace mucho tiempo.

Aparece Teté en la puerta de la calle.

TETE. (*Grave.*) Pero los sentimientos no dejarán de usarse nunca, criatura. Y si a eso llegáramos también, entonces mejor sería que nos largáramos todos al lugar de donde vengo ahora. (*Cierra la puerta.*)

URSULA. (*En susurro, al hijo.*) Vete para tu cuarto.

Alain obedece, haciéndolo con lentitud. Por el hueco de la ventana penetra una fuerte ráfaga de viento.

CUADRO 2, ESCENA 2

URSULA. Discúlpelo, Teté. Es que los jóvenes...

TETE. Ya su hijo no es tan joven, Ursula. Ahorita, como aquel que dice, cumplirá 30 años.

URSULA. Sí, verdad que sí, pero... yo no me acostumbro. Sigo viéndolo como si fuera... un niño. ¿Quiere que le prepare el baño?

TETE. Después de todo, en esta oportunidad no le falta razón. (*Comienza a mirar los viejos discos de su padre mientras habla, los acaricia.*) El no tiene por qué guardar luto por la muerte de mi padre. Ni siquiera usted. Ese es un problema solamente mío.

URSULA. No, no, no diga eso. Mío también, Teté. ¿O usted cree que yo no le tomé cariño a su papá? Fue año y medio día y noche con él, comprende. Y era tan bueno ese viejito, que para mí ha sido como si se tratara de un verdadero familiar el que enterramos está tarde. ¿O acaso no vio todo lo que lloré en el cementerio? (*Llorosa de nuevo.*) Fueron lágrimas sinceras, lágrimas de corazón, puede estar segura.

TETE. Gracias, Ursula. De verdad que le agradezco mucho que lo haya querido y que lo haya llorado, así como que me ayudara a cuidarlo durante este año y medio. (*Abre su monedero.*) Ahora mismo le voy a pagar su último mes y puede regresar a su casa cuando desee. Hoy mismo si quiere. Incluso le confieso que a mí me gustaría quedarme sola esta noche. (*Le entrega unos billetes.*)

URSULA. (*No toma el dinero.*) Ay, Teté, el problema es que...

TETE. ¿Qué pasa?

URSULA. Yo no le había dicho nada porque... bueno, su papá estuvo tan grave estas últimas semanas que... vaya, no encontré la oportunidad, pero...

TETE. ¿Cuál es el problema, Ursula? Termine de decírmelo.

URSULA. (*Sin atreverse a mirarle a los ojos.*) Por el momento, yo no puedo regresar a mi casa.

TETE. ¿Cómo?

URSULA. Lo que oyó.

TETE. Repítamelo otra vez, por favor.

URSULA. Que por ahora yo no puedo regresar a mi casa. Ni Alain tampoco.

TETE. ¿Y por qué?

URSULA. Porque la tengo alquilada.

TETE. ¿Qué me cuenta? Pues, mire, me da muchísima pena, pero me parece que va a tener que desalquilarla hoy mismo.

URSULA. ¿Usted está hablando en serio?

TETE. ¿Usted cree que en un día como el de hoy yo puedo estar de bromas?

URSULA. No puedo hacer eso, Teté. Cobré por adelantado. Y gasté ya una buena parte de ese dinero en comprar... algunas cositas que a Alain le hacían falta... y unas boberías para mí también. Además, ahora mismo, con la muerte de su papá, gasté dinero en la corona que le mandamos Alain y yo, en el carro que me llevó al cementerio, en fin... No tengo de dónde sacar ese dinero para devolverlo. Aparte de que se me caería la cara de vergüenza con el noruego ese.

TETE. Ah, un noruego.

URSULA. Sí. De 67 años. Se casó con una vecinita mía. Una negrita de 16 que es lo más parecido a un bacalao que yo haya visto en mi vida.

TETE. ¿Y por qué tiempo le alquiló su casa, Ursula?

URSULA. En principio, por un año.

TETE. En principio. ¿Y llevan?

URSULA. Un mes.

TETE. ¡Ja! Ursula, me parece que vamos a empezar a tener problemas usted y yo. ¡Y grandes problemas!

URSULA. Ay, no me diga eso, por su madre. Con el aprecio que yo le he tomado a usted.

TETE. No lo dudo. A mí y a mi casa. Tanto, que decidió deshacerse de la suya.

URSULA. (Llamándolo.) ¡Alain!

TETE. ¿Para qué llama a su hijo? Este es un asunto entre usted y yo. No tiene que inmiscuirlo a él para nada.

URSULA. Sí, porque él fue el que me dio la idea.

TETE. Como era de suponer.

URSULA. Y a lo mejor se le ocurre otra que solucione ahora el problema. Yo no quiero que usted se disguste conmigo, Teté. Le repito que la estimo muchísimo. De verdad. (Grita.) ¡Alain!

TETE. Si de verdad me estima, entonces le pido de favor que recoja ahora mismo todas sus cosas, se vaya con su hijo, y me deje en mi casa en paz, ¡y sola! (La obliga a tomar el dinero y sale como un bólido rumbo a la cocina.)

URSULA. (Lastimera.) Ay, Teté, no sea tan dura, que yo creo haberme portado muy bien. ¿A dónde voy a ir? Si me aparezco ahora en mi casa, esa negrita me pone como un bombín. ¡Es chuuusmaa! (Llama.) ¡Alain! Chico, ¿tú no oyes que te estoy llamando? (Hablando hacia la cocina donde se halla Teté.) Voy a tener que ir a buscarlo. Seguro que está oyendo música con el cintillo ese puesto en las orejas.

CUADRO 2, ESCENA 3

Aparece Alain.

ALAIN. ¿Qué pasa?

URSULA. ¡Vaya, al fin! Mira qué problema hay ahora aquí por culpa tuya, chico. Teté no quiere que nos quedemos viviendo en su casa.

ALAIN. Eh, ¿y esa "imperfectada" de ella? ¿Lo que le voy a poner ahora mismo es "coquito con mortadella", pa' que tú sepas!

URSULA. Yo te lo advertí: que en el estado en que estaba Alcides, no iba a durar tanto. Un año era demasiado tiempo para alquilarle al otro viejo. (Llorosa, angustiada.) Ay, Dios mío, ¿por qué le habré hecho caso?

Teté sale de la cocina. Alain avanza hacia ella con violencia.

ALAIN. Fíjese, usted está haciendo llorar a la "pura" mía.

TETE. ¿Yo? En todo caso tú. Mucho que la has hecho llorar a lo largo de tu vida.

ALAIN. ¡Eso a usted no le importa, Mondragón!

URSULA. ¡Muchacho, respeta!

ALAIN. (A la madre.) ¿Tú no le aclaraste que por el momento no podemos irnos de aquí?

URSULA. Sí, se lo dije. Pero parece que ella no quiere entender. Está plantada en sus trece.

ALAIN. (A Teté.) A fin de cuentas, a usted le viene muy bien que nos quedemos.

TETE. ¿No me digas? ¿Y por qué?

ALAIN. ¿Por qué va a ser? La "pura" puede cocinarle como ha hecho hasta ahora. Limpiarle la casa, lavarle, plancharle. Y no tendría que pagarle nada. (A la madre.) ¿Verdad, vieja?

URSULA. Claro, claro. Ni un centavo.

TETE. ¿Y tú? ¿En qué podrías ayudarme tú, Alain? Porque al menos por lo que has demostrado durante los seis meses que llevas aquí, no sabes hacer nada. Y si lo sabes, lo disimulas bastante bien. (Mirando el hueco de la ventana.) Por ejemplo, ni siquiera se te ocurrió inventar algo para taparme ese hueco.

ALAIN. (Mira el hueco y luego dice con marcado sarcasmo.) Pues mire, que sí se me ocurrió. Pero no lo hice porque... consideré que a usted no le iba a gustar que fuera yo quien pusiera la mano en su hueco. Suponía que para eso, prefería a... Sarita.

URSULA. ¡Alain!

Teté se queda lívida, sin habla, desarmada, atónita.

URSULA. Pero, ¿qué falta de respeto es esa, muchacho?

ALAIN. (Grosero.) ¡Tú, cállate, vieja!

URSULA. (Apartándolo de Teté y hablándole con fuerza, pero en voz baja.) ¿Cómo tú vas a decirle a Teté, en su misma cara, que ella prefiere a Sarita para lo de su hueco?

ALAIN. ¡Que cierres el pico te dije!

URSULA. ¡Esas cosas se piensan, pero no se dicen!

ALAIN. ¡Hazme el favor y "ahueca el ala", anda! Déjame solo con ella.

URSULA. ¿Para que le digas alguna otra barbaridad? ¿Algo así como que ella no es más que una...? Ay, por poco meto la pata yo también. ¡Tan ofensiva como es esa palabra! (Se tapa la boca.)

ALAIN. ¡Hazme el salao favor de hacer lo que te digo, chica! Camina y ve para tu cuarto, que este asunto es mío.

URSULA. (Convencida.) Está bien. (Camina en dirección a su cuarto, pero antes de perderse se vuelve y grita a su hijo.) ¡Pero respétala, que después de todo cada cual

hace de su pellejo un tambor y se lo da a tocar a quien le dé la gana! (*Mutis.*)

CUADRO 2, ESCENA 4

TETE. (*Llorosa, grave, destruida.*) ¡Que precisamente un día como hoy tenga yo que soportar esto, Dios mío!

ALAIN. ¡Ay, Mondragón, está bueno ya de caretas! ¿A quién se cree usted que engaña?

TETE. (*Contenida, armándose de paciencia.*) Alain, ¿tú recuerdas la situación en que te encuentras, verdad? Recuerdas que estás cumpliendo una sanción. Y yo tengo todo el derecho de agarrar ese teléfono y llamar ahora mismo a la Policía para quejarme de tu "mala conducta".

ALAIN. ¡Oigan eso, caballeros! ¡Los pájaros tirándole a la escopeta! Mire, Mondragón, deje de hacerse la bárbara conmigo que, en todo caso, aquí el único que puede chantajear soy yo.

TETE. ¿Qué dices?

ALAIN. Lo que oíó, "camarada bombero".

TETE. (*Primero se sorprende y luego reacciona con ira ante el nombre.*) Fíjate lo que te voy a decir, Alain...

ALAIN. (*La interrumpe y dice riendo.*) ¡Qué clase de carcajada solté el día que la "pura" me hizo el cuento de la niña que quería ser bombero y quemó la muñeca! Si yo corro ese chisme por el barrio, a nadie le va a quedar duda de cuáles son sus verdaderas inclinaciones, Mondragón. Y todo el mundo se dará cuenta de por qué usted no se volvió a casar ni se echó ningún otro marido nunca. En lugar de eso, ¿qué ha hecho? Buscarse secretarías jóvenes y lindas, como Sarita.

TETE. (*Colérica.*) ¡Eso es una asquerosa calumnia que no voy a permitirte, Alain!

ALAIN. Ah, pero ¿va a volver a amenazarme? ¿Todavía no se ha dado cuenta, no ha "filtrado" que aquí el único que puede amenazar o chantajear soy yo? No tengo caretas. Estoy cumpliendo sanción. Todo el mundo sabe que no soy ningún santo, que no lo he sido nunca. Usted, sin embargo, tiene esa cosa de la que tanto he oído hablar en los últimos tiempos.

TETE. ¿Qué cosa?

ALAIN. Doble moral.

TETE. ¡No aguanto más! (*Decidida.*) Ahora mismo voy a llamar a la Policía. (*Toma el teléfono.*)

ALAIN. (*Rápido, acuciante.*) Pero va a dejar de ser doble en cuanto a mí me dé la gana. Se va a quedar en una sola. En la que verdaderamente es. ¡La voy a desenmascarar, Mondragón!

TETE. (*Frenética.*) ¡No me llames más Mondragón!

ALAIN. Es su apellido. Y le va mejor que el nombre, pa' que lo sepa. Teté es... demasiado frágil para usted, señora.

TETE. (*Contenida, cuelga el teléfono.*) Alain, no me provoques más, muchacho. Mira que estoy tratando de contenerme, pero...

ALAIN. Sería muy desagradable para usted que los mataperros del barrio empezaran a gritarle... (*Vocífera.*) ¡Camarada bombero! ¡Camarada bombero! (*Ríe.*) O que alguien se

lo pintara en la puerta de su casa. No le quedaría más remedio que mudarse. ¿Y quién va a permutar con usted mientras ese ascensor siga roto? Además, si quiere que le sea sincero, yo no tengo ningún interés en que permute. ¡Me gusta su casa!

TETE. (*Mirándolo con odio.*) Eso es bien evidente.

ALAIN. (*Paseándose por la estancia.*) Es un apartamento moderno, espacioso. Un poco "descuarejngao" por la falta de mantenimiento, pero ahora yo dispongo de unos cuantos billetes pa' poder echarle encima y que esto quede de lo más "nais". Usted tiene su cuarto, yo tengo el mío, la "pura" el suyo. ¡Bárbaro! Una familia bien acomodada y, si usted quiere, "very happy", Mondragón.

Teté intenta abandonar la estancia.

ALAIN. (*No la deja.*) Ah. Y algo muy importante: estamos en el "Vedao", no en La Habana Vieja, que a mí las antigüedades no me gustan. Las "cosas viejas" sólo me interesan cuando puedo sacarles "guaniquiqui".

TETE. Como aquella señora a la que por poco matas, ¿no?

ALAIN. Porque era una imperfecta. Y una "equivocá". ¿No quería carne fresca? ¡Pues que la pague! Esas son las reglas del juego, Mondragón. ¿El gusto se lo iba a dar ella sola? De eso nada. Yo también.

TETE. (*Sin mirarlo, en otro tono, intentando irse.*) Yo creo que por hoy será mejor que dejemos esto, Alain.

ALAIN. (*Deteniéndola.*) Quieta, quieta, quieta.

TETE. Llevo dos noches sin dormir.

ALAIN. Lo sé.

TETE. Necesito darme un baño y...

ALAIN. Después que yo le diga lo que le tengo que decir.

TETE. No quiero hablar más.

ALAIN. Si no tiene que hablar. Lo único que tiene que hacer es oírme. Por su bien.

TETE. Nada que venga de tu parte puede ser de bien para mí, Alain.

ALAIN. Pues se equivoca. Mire, siempre es bueno conocer las verdades. Y hay cosas que yo sé que todavía usted ignora.

TETE. ¿Como cuáles?

ALAIN. Cosas relacionadas con Sarita.

TETE. (*Explota de nuevo.*) ¡No vuelvas a mencionar ese nombre en mi presencia!

ALAIN. Es necesario, Mondragón. Pa' que no siga haciendo más el ridículo. Usted se engañó con ella. Sarita es una hampona. Lo único que hizo con usted todo el tiempo fue utilizarla, explotarla. ¿Y por qué? Eh, seguro porque descubrió la debilidad que usted sentía por ella.

TETE. ¡Yo no siento ninguna debilidad! ¡Ni por ella ni por nadie! ¡No soy nada débil!

ALAIN. Okey. De acuerdo. Pero es ingenua.

TETE. ¿Tú crees?

ALAIN. Claro. Si se dejó tupir por la "testaferra" esa. Fíjese si fue así que la convirtió en su mano derecha en el ministerio, que yo lo sé. Y hasta le prestó su carro. ¿Para pasear con quién? ¡Y quién sabe cuántas cosas más!

¿A cambio de qué? Seguro que de nada, porque conozco lo suficiente a Sarita como pa'saber muy bien que ella nunca ha entrado en ratos con mujeres y que se vuelve loca por los machos.

TETE. Quiero terminar ya esta desagradable conversación, Alain. Te lo pido, vaya.

ALAIN. Cómo no.

Teté inicia la retirada.

ALAIN. Pero seguro estoy de que ni se portó esta tarde por el cementerio. ¿Me equivoco?

Teté detiene su marcha.

ALAIN. En todo caso, se apareció un ratico anoche en la funeraria pa'cumplir y ya. Fue así, ¿verdad?

Teté guarda silencio y baja la cabeza.

ALAIN. No sirve, le digo que no sirve. Y ahora, para colmo, le chocó el carro. ¿Usted tiene seguro?

TETE. (Paciente.) Sí, Alain, tengo seguro.

ALAIN. Se salvó. Porque ni sueña que Sarita le iba a dar el dinero del arreglo.

TETE. ¿Puedo ir a bañarme, Alain? ¿No te queda nada más que decirme?

ALAIN. Bueno, que me alegra mucho haberla convencido de que era una "imperfectada" suya el no querer que la "pura" mía y yo nos quedáramos viviendo aquí. Ya verá lo bien que nos vamos a llevar. Si yo no soy malo. Y la "pura" mía, bueno, ya usted la conoce. Es una santa. Y usted, bueno, no será una santa, pero... (De buen tono, con sonrisa.) Tampoco una diabla, ¿verdad?

TETE. (Sentenciosa.) No estés muy seguro.

ALAIN. Okey. Nadie es perfecto. Y lo que dijo la "pura" mía antes de irse, es la verdad: cada quien cojea de la pata que le parece.

TETE. Ni tengo patas, ya que no soy ningún animal, ni he cojeado jamás, Alain. En ningún sentido. Puedes estar seguro.

ALAIN. (Sinceramente sorprendido.) ¿De verdad? ¿De verdad que usted nunca...?

Teté le retira la mirada con violencia y baja la vista.

ALAIN. (Lanza un chifido de asombro.) Pues más pena me da todavía. Vale más serlo y no parecerlo, que parecerlo y no serlo. (Inicia su retirada.)

TETE. ¡Alain!

ALAIN. ¿What?

TETE. (Cambiano su tono y táctica.) ¿Tú sabes que tienes razón? Tienes razón en muchas de las cosas que me acabas de decir. Como esa de que si Ursula y tú se quedan aquí, ella podría ayudarme mucho.

ALAIN. Naturalmente.

TETE. Acompañame.

ALAIN. Lo mismo que yo.

TETE. ¿Y quién duda que al final lleguemos a sentirnos como una verdadera familia?

ALAIN. ¡Verdura!

TETE. Como una familia unida, igual a la que siempre soñó mi padre.

ALAIN. Que en paz descansa el viejito. Oigame, qué bien me caía.

TETE. Pero tú me ayudarás en algo, ¿verdad?

ALAIN. Bueno, si está en mis manos...

TETE. ¿Podría empezar ahora mismo pidiéndote un pequeño favor?

ALAIN. "Párlame".

TETE. En el patio, recostadas a la pared, tengo unas tablas que me trajeron hace mucho tiempo para tapiar ese hueco y poder eliminar así las ventoleras. (Señala el hueco de la ventana.) ¿Quisieras traérmelas?

ALAIN. (Sonriente.) ¿Me va a poner a "pinchar" tan pronto, "mi tia"?

ALAIN. No tienes que hacerlo tú. Yo puedo. Recuerda que hace ya tiempo que estoy acostumbrada a ser... el hombre de esta casa.

ALAIN. Pero ya no será necesario. Para algo estoy yo aquí, ¿no? Enseguida le traigo las tablas. (Saliendo.) Vaya usted buscando el martillo y los clavos. (Mutis.)

Teté queda sola, pensativa, maquinando un plan. Luego de unos segundos, Ursula asoma la cabeza por la puerta y, desde allí, le pregunta:

URSULA. (Suave, con timidez.) ¿Se solucionó todo?

TETE. (Con rara sonrisa.) Claro, Ursula. Hablando, la gente se entiende.

URSULA. (Elevando sus ojos al cielo.) ¡Ay Dios mío, gracias por haber escuchado mis ruegos! (Se acerca un tanto a ella.) ¿Le preparo el baño?

Las luces bajan hasta el apagón total. En medio de éste se escucha un fuerte claveteo. Al cabo de varios segundos cesa y comienza a escucharse entonces un ruido metálico producido por constantes golpes de una cuchara sobre el fondo de un caldero vacío.

CUADRO 3, ESCENA UNICA

El mismo lugar, esa noche. Poca luz en la sala-comedor. Vemos que el hueco de la ventana ha sido tapiado y que los bordes de las puertas han sido sellados con papel precinta. Teté aparece en escena vestida con pantalón y camisa y hace sonar el caldero con la cuchara mientras da vueltas por el lugar. En su muñeca derecha ostenta un gran reloj de pulsera. Aparece Ursula vistiendo ropas de dormir, cara de acabada de despertar y expresión de susto y alarma.

URSULA. Ay, por Dios, qué susto. ¿Qué es lo que pasa, Teté? ¿Y ese caldero?

TETE. Lo más apropiado que encontré para una llamada de este tipo. (Se coloca el caldero en la cabeza a modo de sombrero.) Parezco un bombero, ¿verdad? Perfecto, porque ésta es ¡una llamada de alarma de los bomberos!

URSULA. ¿Bomberos? Ay, no me asuste. ¿Hay fuego?

TETE. Puede que lo haya dentro de muy poco tiempo. ¡Y acompañado de una buena explosión! ¿Todavía no se percibe el olor?

URSULA. ¿El olor? (Huele.)

Hace su aparición Alain descalzo y en calzoncillos. Se aproxima fiero a Teté.

ALAIN. ¿Qué chiste es éste, Mondragón?

URSULA. Yo creo que no es ningún chiste, Alain.

ALAIN. (Huele.) ¿Y esta peste a gas que estoy sintiendo? (Mira las puertas y el hueco tapiado.) ¡Ah, cabrona!

URSULA. ¡Alain!

ALAIN. (A la madre.) Mira lo que se le ocurrió. ¡Corre ahora mismo a cerrar las llaves del gas, que yo quito la precinta y abro la puerta!

TETE. (Interponiéndose.) Aquí la única que va a romper la precinta para abrir esa puerta, soy yo. ¡Cuando ustedes dos decidan largarse de mi casa!

URSULA. Pero, ¿qué es esto? No entiendo. ¿Todo no se había solucionado ya? ¿Ustedes no se habían puesto de acuerdo?

ALAIN. ¡Que vayas a cerrar las llaves del gas, te dije!

TETE. Las llaves no las va a encontrar porque se las quitó. Y el único alicate que podría usar para sustituirlas está escondido junto con las llaves, así que no pierda el tiempo, Ursula.

URSULA. (Llorosa.) Ay, virgencita. (Corre a abrazarse al hijo.) Nos quiere matar, Alain. Se volvió loca. Parece que la muerte de su papá la ha trastornado, la pobre.

ALAIN. (A Teté, colérico.) ¡Tú vas a saber de verdad quién es aquí el único macho, coño! (Intenta correr hacia la puerta para romper la precinta.)

TETE. (Alzando una caja de fósforos tamaño familiar que toma de lugar cercano.) Si lo intentas, estreno esta caja tamaño familiar de fósforos de producción nacional marca "Chispa". Y por si no lo sabes, te informo que ellos, a veces, encienden.

Alain paraliza su intento y mira a Teté.

URSULA. Ay, Alain, ¿qué hacemos?

TETE. Irse. Eso es lo único que tienen que hacer. Recoger rápido e irse. Yo misma les abriré la puerta. Y les recomiendo que lo hagan pronto porque dentro de quince minutos, ya aquí no se va a poder respirar.

URSULA. Ay, sí, Alain, vámonos. Ella se ha vuelto loca, pobrecita. Y nos quiere matar.

ALAIN. Ni se ha vuelto loca, ni es "pobrecita", ni va a hacer nada de lo que dice. Tranquila. Yo sé cómo resolver eso.

Intenta sorprender a Teté tomándola desprevenida para "desarmarla". Ella reacciona rápida y se le aparta y encara.

TETE. Como intentes acercarte a mí te juro que prendo el fósforo, Alain. Tú mejor que nadie sabes que yo sí soy capaz de hacerlo. Como quemé la muñeca, vestida de bombero, cuando era niña. Cuando todavía podía esperar todo de la vida. Supondrás que hoy, cuando puedo pensar que ya no me queda casi nada, me da lo mismo vivir que volar ahora mismo con ustedes dos.

URSULA. ¡Socorro!

TETE. (Alterada.) ¡Me da lo mismo chicha que limoná!

URSULA. (Al hijo, llorando.) Tenemos que recoger ahora mismo. Mi corazón de madre me dice que ella sí es capaz de hacer lo que ha dicho. Mírale a los ojos. Si parece una loca. (Histérica.) ¡Y nos quiere "suicidar"!

Se escuchan fuertes toques de nudillos en la puerta y la voz de Caridad.

CARIDAD. (Fuera de escena, grita.) Por Dios, ¿qué es lo que pasa allá adentro? ¿Quién pidió socorro?

URSULA. (Descontrolada, gritando hacia la puerta.) ¡Yo, Ursula! Y lo vuelvo a pedir, Caridad. Teté quiere irse a acompañar a su papá y planea llevarnos con ella a Alain y a mí.

CARIDAD. Pero, ¿qué está diciendo?

URSULA. ¡Y yo no quiero irme todavía! ¡Y mucho menos que se vaya Alain!

CARIDAD. ¡Por favor, Teté, abre la puerta!

URSULA. ¡Socorro!

TETE. Dentro de cinco minutos, Caridad. Justo el tiempo que falta para que mis queridos huéspedes se larguen ¡o esto se ponga, de verdad, "en candela"!

URSULA. Y lo hace, Caridad. Yo le digo que lo hace. Es una incendiaria. (Tose.) Vámonos pronto, Alain. Así mismo, como estamos. ¡Ay, esa manía tuya de dormir en calzoncillos! ¿Por qué no te pusiste la payama, chico?

ALAIN. Esto te va a pesar, Mondragón. ¡Te juro por la "pura" mía que esto te va a pesar!

TETE. Ahora la que amenaza soy yo. Te previne, Alain. Pero confiaste, tapiaste tú mismo el hueco de la ventana y ahora te sorprendí. Eso te demuestra una cosa: que yo también puedo ser una diabla si me lo propongo.

ALAIN. Tú no eres más que una...

URSULA. ¡No se lo digas, Alain! No es necesario. Lo que tenemos que hacer es acabar de irnos de aquí, chico.

TETE. Exacto, Ursula, porque les prevengo que faltan sólo cuatro minutos para encender el fósforo.

ALAIN. El fósforo no lo vas a encender ahora sino cuando yo te mande de regalo al ministerio el tabaco que pienso comprarte.

TETE. Gracias. Muy amable, pero no fumo. Tres minutos y medio.

ALAIN. Pero te hubiera encantado fumar tabaco, ¿verdad, Mondragón? Como a los machos. Pero hasta de eso te cohibiste, porque malgastaste toda tu vida luchando con tu propia naturaleza.

TETE. Tres minutos.

URSULA. ¡Que el tiempo sigue pasando, Alain! ¡Ay, Dios mío!

ALAIN. No te diste el gusto y, sin embargo, no conseguiste engañar a nadie. Todo el mundo sabe lo que eres. O lo que no eres porque te faltó el valor.

TETE. Dos minutos y medio.

ALAIN. Por lo tanto, ¡no has sido más que una gran comediante!

TETE. ¡Me entran deseos de no esperar los dos minutos y medio que faltan!

CARIDAD. (Fuera.) ¡Si no abren la puerta, mi marido va a llamar a la Policía!

URSULA. ¿Por qué no la abre usted, Caridad? ¿Y su llave?

CARIDAD. Ya lo intenté, pero no pude. Parece que está puesto el seguro por dentro.

TETE. Positivo, Caridad. Tomé todas las precauciones. Y me parece bien que Rigoberto quiera avisarle a la Policía. Aunque creo que eso no le va a convenir mucho a Alain. ¿Verdad, Ursula?

URSULA. ¡No, claro que no! (A la vecina.) ¡Dígale a su marido que no llame a la Policía, Caridad! Mire que se lo está pidiendo una madre. ¡Y recuerde que usted también es madre!

TETE. El tiempo se termina y comenzamos a arribar a la hora CERO.

URSULA. ¡Noooo! ¡Por favor, Teté, abra la puerta! Nos vamos, sí. Claro que nos vamos. Ahora mismo nos vamos. (Va a buscar el tapete que cubre la mesa del comedor.) Con su permiso, Teté. Mañana yo se lo traigo. ¿Verdad que sí, Alain? ¿Verdad que nos vamos, mi'jito?

Ursula ha cubierto con el tapete el cuerpo semidesnudo del hijo. Trata de halarlo, pero él parece pegado al piso.

TETE. Respóndele a tu mamá, Alain. ¿Se van o no se van antes de que arribemos a la hora CERO?

Alain se mantiene inmóvil, mirando a Teté retadoramente.

TETE. (Comienza a contar los segundos, mirando su reloj.) Veinticinco segundos, veinticuatro, veintitrés...

URSULA. (Haciendo grandes esfuerzos por hablarlo.) ¡Alain!

TETE. Veintiuno, veinte.

Alain aparta a su madre con brusquedad. Se despoja lentamente del tapete que lo cubre, lo lanza al piso y dice a Teté:

ALAIN. (Bajo, lento y furioso.) Rompa la precinta... y abra la "salá" puerta.

TETE. Comienzas a ser razonable. Aunque no. Francamente no confío en ti. Si soy yo la que lo hace, podrías tomarme desprevenida para quitarme la caja de fósforos.

URSULA. No, bobita, no. El no es capaz de eso.

TETE. Sí lo es, Ursula. Y usted lo sabe. Recuerde lo que me dijo el primer día que pisó esta casa. ¡Usted parió y crió a un monstruo!

ALAIN. (Volviéndose a la madre como un león.) ¿Tú dijiste eso de mí?

URSULA. Yoo...

ALAIN. ¿¿¿Tú dijiste eso de mí??

URSULA. ¡Perdóname, Alain!

ALAIN. (Estalla en una crisis de melodrama italiano.) ¡Eso es lo último que le puede pasar a un hombre! ¡Que le falle la "pura"!

URSULA. (Tan a la italiana como el hijo.) ¡Perdóname!

ALAIN. ¡Y resulta que a mí, a mí, me falló la "pura"!

URSULA. (Desgarrada.) ¡Perdónameeee!

ALAIN. ¡La "pura" me falló!

URSULA. ¡Perdónameeeeeeeee!

Teté hace sonar nuevamente el caldero con su cuchara para poner término a la melodramática disputa entre madre e hijo. Logra hacerlos callar y entonces es ella la que grita:

TETE. ¡Y arribamos a la hora CERO!

Madre e hijo la miran en silencio no exentos de inseguridad y pánico.

TETE. O rompes la precinta, quitas el seguro y abres tú mismo la puerta... o enciendo el fósforo, Alain. ¡Escoge!

Pequeño silencio, al cabo del cual...

URSULA. (Grita histérica.) ¡La precintaaaaaaa!

Luego de unos breves segundos, Alain avanza hacia la puerta. Descarga toda su furia al halar las tiras de precinta que la bordean.

TETE. Ahora el seguro. Abre la puerta y desaparece de mi vista. Ni te atrevas a volver a poner un pie aquí adentro. Ni usted tampoco, Ursula.

URSULA. Descuide, Teté. Enseguida lo recojo todo y nos vamos.

TETE. No va a recoger nada. Se van los dos tal y como están. Ya me encargaré yo de enviárselo todo a Revillagigedo.

URSULA. Pero, Teté...

TETE. (Empujándola.) ¡que se van así mismo o volamos los tres!

Alain corre desde la puerta hacia el sitio donde están su madre y Teté y se enfrasca los tres en una gran pelea de la que logra salir victoriosa la dueña de la casa, quien finalmente consigue sacarlos del lugar.

URSULA. (Ya en el exterior.) ¡Ni entre, Caridad! Teté se volvió loca. ¡Corre, Alain!

Teté cierra la puerta con prisa y se queda recostada a ella, reponiéndose, falta de buen aire, tosiendo.

ALAIN. (Fuera de escena, en voz alta, hiriente.) ¡Se volvió loca porque está celosa, Caridad! ¡Su vecina está celosa porque yo sí me acosté con Sarita! (Ríe.) ¡Cuénteselo

al resto del edificio, al barrio entero, que yo voy a mandarlo por escrito al ministerio!

CARIDAD. *(Fuera de escena.)* ¿Qué barbaridades dices, muchacho? ¡Acaba de irte de una vez de aquí!

ALAIN. *(En el mismo tono.)* ¡La Mondragón quiso darme candela porque está celosa! *(Alejándose.)* ¡Está celosa!

TETE. *(Comienza a avanzar en dirección a la cocina.)* Qué vergüenza. Ay, yo quiero morirme... ¡Dios mío, de verdad que quiero morirme! *(Entra a la cocina inundada de gas.)*

ALAIN. *(Lejos.)* ¡Está celosaaaaa!

Baja la luz en la escena.

CUADRO 4 (FINAL), ESCENA UNICA

Al hacerse la luz en la sala de Teté, vemos que a la misma ha retornado la calma. La claridad de la mañana penetra a la estancia por el hueco de la ventana, de donde nuevamente han desaparecido las tablas. Caridad habla por teléfono.

CARIDAD. Aquí se han llorado lágrimas de sangre, Merceditas. Y no creas que solamente yo. Hasta Rigoberto también ha echado las suyas. ¿Y cómo no iba a ser así? Si el otro día lo estuvimos comentando: "Si Merceditas supiera lo que ha pasado. Cuando regrese de Camajuani y se entere se va a quedar con la boca abierta". Tan felices que éramos todos, chica. Y ahora, por culpa de... *(Llora. Pausa corta.)* Perdóname, pero tengo que llorar. Si he llorado muchísimo, te lo repito. ¿Tú crees que unos padres como hemos sido nosotros con nuestros hijos se merecen eso, Merceditas? Tú, que eres nuestra amiga de años, sabes mejor que nadie la clase de padres que hemos sido, que hemos vivido para ellos, que nos hemos sacrificado. ¿Tú sabes lo que para nosotros significa que ahora Yesterdái entre a esa casa y ni nos mire? Como si fuéramos sus enemigos. Eso duele mucho, Meche. *(Pausita.)* Sí, claro que el apartamento es grande y que ellos podrían tener su cuarto. Pero también tú sabes que hoy día la mayoría de los matrimonios jóvenes se divorcian enseguida. ¿Y qué va a pasar cuando llegue el momento del divorcio entre Yesterdái y Katuska? *(Pausita.)* Ni pensarlo. Si ella vive en un apartamento de una sola habitación y son siete de familia. ¿Tú crees que una vez casada y divorciada va a volver para allá? No. Querrá reclamar su pedacito de techo y entonces el problema lo tendremos nosotros. No, no, no, de eso nada. Rigoberto y yo siempre hemos estado muy claros en eso. El día en que nuestros hijos se casen -los varones, quiero decir-, que se procuren sus viviendas porque no queremos nueras bajo nuestro

mismo techo. Y menos si se trata de una como la Katuska esa. Yo quisiera que tú la conocieras, Merceditas. Zafia, vulgar, ¡mal hablaaaaa! Lo que tiene por boca es una cloaca. Yo no sé cómo mi hijo pudo enamorarse de semejante perla. Y mira, si se quiere poner el collar que se lo ponga, pero que no nos obligue a los demás a cargar con semejante joya el resto de nuestras vidas, chica. *(Pausita.)* Si por eso mismo yo estaba desesperada porque tú regresaras de Camajuani para pedírtelo. Tienes que hacerme un trabajito para romper eso, Merceditas. ¡Un buen trabajo!

Entra Teté a la sala viniendo del baño. Viste bata de casa y viene muy sudada y con el aspecto de una autómatas, de alguien que está más muerto que vivo. Se diría que nada queda de la personalidad que le hemos conocido hasta el cuadro anterior. Han desaparecido su fuerza y vitalidad. Porta un cubo lleno de agua y útiles de limpieza. Caridad siente su presencia, pero sigue hablando. Teté comienza a realizar la limpieza en la zona del comedor.

CARIDAD. No, no, por el dinero no te preocupes. Lo que haya que gastar, que éste es un asunto muy serio y muy importante para nosotros. *(Pausita.)* ¿El apellido? Pérez. Katuska Pérez. *(Pausita.)* ¿El segundo también? Ay, yo no lo sé. Lo único que sé es que la madre de ella es rusa, así que el apellido debe ser rarísimo. *(Pausita.)* Te hacen falta los dos apellidos, ¿no? Bueno, seguro que Rigoberto sí se lo sabe, así que dentro de un rato yo te vuelvo a llamar. Anjá, quedamos en eso. Chao, mi amiga. *(Pausita.)* Gracias. *(Cuelga.)* Vamos a tener fe. *(A Teté.)* Al fin logré hablar con Merceditas. Una sobrina de ella, que vive en Camajuani, se hizo santo. Y se quedó como dos semanas por allá. Y yo desesperada porque regresara para ver si nos puede dar una manito en el asunto este que nos tiene tan mal.

TETE. Chica, yo no sé si a ti te pasará lo mismo, pero después que salgo de la limpieza del baño, me parece que ya todo lo demás es bobería.

CARIDAD. Por eso el mío lo limpia Rigoberto, qué va. Mira para eso. Si estás "ensopá" en sudor. Ah, a propósito de la limpieza del baño. Llamé Pilar, pero le dije que tú estabas ocupada en eso y entonces me dejó el recado.

TETE. ¿Pilar? ¿Qué Pilar?

CARIDAD. Teté, ¿será posible? Tu secretaria.

TETE. Ah, verdad. Es que entre que ella es nueva más la desconectada que he dado yo del ministerio en estos días... ¿Qué recado te dejó?

CARIDAD. *(Tomando la notica que ha escrito y dejado junto al teléfono.)* Bueno, en realidad fueron dos. El primero... *(Lee:)* que faltó tres días al trabajo porque el nietecito estaba con fiebre de la garganta.

TETE. El nietecito. ¿Y ese nené no tiene una mamá que lo cuide, chica?

CARIDAD. Eso mismo le pregunté yo. Pero me respondió que la mamá no podía faltar a su trabajo, porque está vinculada con el turismo.

TETE. Ah, qué bien. Y la abuela sí puede faltar porque no tiene nada que ver con el turismo. Y en el ministerio se lo permitieron. ¿Tú crees que con tanto paternalismo y falta de rigor en la disciplina laboral podemos de verdad construir el socialismo, Caridad?

CARIDAD. Bueno, entre otras cosas, a lo mejor por eso mismo es que nos estamos demorando tanto en la construcción.

TETE. ¡Yo te digo a ti...! Deja que se terminen mis vacaciones, que la Pilar esa me va a tener que oír. ¿Y cuál es el segundo recado?

CARIDAD. (Lee:) De parte de tu jefe, que hace falta que el jueves, a las ocho y media de la mañana, estés en el ministerio para una reunión muy importante en la que hace falta que tú des tu opinión.

TETE. Ya me extrañaba que un recado como ése no me hubiera llegado antes. ¿Sabes lo que pasa, Caridad? Que los tengo mal acostumbrados. Me he pesado la vida tomando vacaciones mentirosas, yendo a reuniones "muy importantes" como ésa casi todos los días de mis vacaciones. Pero ahora no va a ser así. ¡Estas son de verdad! Que por esta vez prescindan de mi opinión. Después de todo, entre las muchas cosas que me han enseñado, está ésa de que nadie es imprescindible. De modo que si mañana me muero, ya buscarán a otra para que opine. Pues que se hagan la idea de que ya me morí.

CARIDAD. Ay, ni que Dios lo quiera. ¡Mira que tú has cambiado, Teté!

TETE. No he cambiado. He madurado. Y ya era tiempo, ¿no te parece?

CARIDAD. Bueno, me voy, tengo que vigilar a Rigoberto.

TETE. ¿Vigilarlo? ¿Por qué?

CARIDAD. Porque hoy tiene su día libre y está haciendo el almuerzo.

TETE. Uy, te salvaste. Con lo rico que cocina tu marido.

CARIDAD. Sí, pero tengo que vigilarlo porque me gasta una cantidad de ingredientes que tú no te imaginas. Para mí que él se cree que llegaron al fin los tiempos de la abundancia.

TETE. Déjalo que sueñe, hija.

CARIDAD. (Ya se iba y regresa.) ¡Ay, Teté, si lo más presente que tenía por decirte!

TETE. (Limpia ahora los viejos discos de su padre, pasándoles bayeta.) ¿Qué?

CARIDAD. Esta mañana tempranito, cuando fui a buscar el pan, me encontré con el mecánico del ascensor.

TETE. ¿Ah, sí?

CARIDAD. Ojalá sea verdad. Me dijo que un inventor de no sé qué taller logró hacer una pieza igual a la que hace falta para arreglar nuestro elevador y que mañana vienen a probarlo.

TETE. (Contenta.) ¿De verdad? ¡Pero, Caridad! ¿Cómo a ti se te había olvidado darme una noticia tan buena como ésa, mujer?

CARIDAD. Hija, perdóname, es que ese asunto de Yesterdái y su novia a mí me tiene la cabeza trastornada. Oye, aunque tú no me lo creas, yo he llorado lágrimas de sangre, Teté.

TETE. Yo lo sé, pero despreocúpate. Ya tú verás que eso se resuelve.

CARIDAD. Dios te oiga. Bueno, hasta ahorita. (Comienza su mutis.)

TETE. Déjame la puerta abierta que voy a baldear.

CARIDAD. Está bien. (Desaparece.)

Al quedar sola, Teté decide accionar el viejo tocadiscos de su difunto padre. Coloca la aguja sobre la placa y se deja escuchar el final del bolero "Te sigo esperando". Ella lo escucha quieta junto al receptor, mientras lo hace, su mirada se detiene en la mesita sobre la que reposa su jarrón-trofeo de yeso. Al concluir el número, retira de nuevo la aguja y dice lentamente:

TETE. De verdad que tenías razón, papá. (Avanza en dirección a la mesita donde reposa el jarrón, bayeta en mano.) Dios mío, ¿será posible que a estas alturas de mi vida a mí lo único que me quede sea un pulóver viejo para limpiar el piso y esta cosa... (Toma el jarrón entre sus manos)...realmente tan fea?

Le pasa la bayeta y va a volver a colocarlo en su sitio habitual, pero de repente se detiene, piensa y entonces toma la decisión de quitar protagonismo al objeto cambiándolo de lugar. Avanza con él hacia la zona del comedor para colocarlo en cualquier otro sitio menos visible. Durante su traslado, una fuerte ráfaga de viento penetra por el hueco de la ventana.

TETE. Ahora me queda ver... cuando podré salir yo... ¡de este hueco!

Toma el cubo de agua, lanza el contenido hacia la cuarta pared y comienza a baldear con frenesí. La luz general cambia, todo se oscurece y por el hueco de la ventana penetra hacia el público un amplio rayo de intensa luz.

TELON

GLOSARIO

(Para lectores no residentes en Cuba.)

A

- "a boca de jarro": Expresión de uso popular, que significa manifestarse sin rodeos, muy abiertamente.
- "ahueca el ala": Expresión de uso popular y carácter imperativo, equivalente a "vete ahora mismo de aquí".
- "arroz frito": Plato de la cocina cantonesa, comercializado en Cuba, que une al arroz diversos ingredientes.
- "arroz salteado": Variante del original arroz frito para tiempos de escasez, que une al arroz muy pocos ingredientes.

C

- "café mezclado": Recurso industrial cubano para ampliación del grano cafetalero unido al de chicharo tostado.
- "camello": Omnibus de producción nacional, con gran capacidad para pasajeros y diseño lineal semejante a las jorobas dromedarias.
- "Cerelac": Producto alimenticio con porcentaje lácteo.
- "coquito con mortadella": Expresión marginal equivalente a "algo muy bueno".
- "Cuadro": No se refiere a la forma geométrica sino al modo socialista de llamar a los dirigentes de cualquier nivel.

D

- "descocada": Aplicable a personas que ejercen prácticas sexuales consideradas algo más allá de lo normal.
- "descuarejingo" (gado): Sinónimo popular de "destrozado" o "destruido".
- "dietas de alimentos": Se refiere a cuotas especiales de alimentos racionados para enfermos, ancianos o niños.

E

- "edificio de microbrigada": Edificaciones de bloques de bajo consumo y rápida conclusión.
- "ensopá" (pada): Expresión popular al uso, para alguien que se encuentra muy sudado.

F

- "fórmula basal": Alimento especial para niños, de origen cárnico.
- "filtrado": "Filtro" asociado a "cerebro", a "pensado".
- "fricandel": Especie de embutido.

G

- "guagua": Desde hace muchos años, nombre dado en Cuba a los ómnibus de transporte colectivo.
- "guaniquiqui": Postmoderno sinónimo marginal de "dinero".

H

- "hacerse santo": Entrega devota y ceremonial de la religión de origen africano yorubá.
- "hecho leña": Sinónimo popular de la expresión "muy cansado" o "muy agotado".
- "imperfectada": Hurtado por los marginales para referirse a algo imperfecto o equivocado.
- "jaba de estímulo": Bolsa con varios cosméticos y/o alimentos, dada como estímulo a algunos trabajadores destacados en ciertos centros de trabajo de determinados sectores.
- "leche liberada": Venta libre, sin regulaciones de racionamiento.
- "le zumba el mango": Vieja y conocida expresión popular superlativa, similar a "¡qué barbaridad!".
- "ligó el parlé": "Parlé", en el juego de la charada, significa la unión de dos números, a los cuales se apuesta. "Ligar el parlé" quiere decir ganar esta combinación.
- "Norte revuelto y brutal": Expresión utilizada por José Martí en uno de sus más conocidos y difundidos textos antimperialistas.
- "novena": Ciclos de nueve días para la distribución racionada de alimentos cárnicos.
- "período especial": "...de guerra, para épocas de paz". Nombre dado en Cuba a la etapa que siguió al desmoronamiento del bloque socialista europeo en el que se apoyaba una buena parte de la economía cubana.
- "permuda": Cambio simultáneo de viviendas por mutuo acuerdo.
- "pescado del tercer grupo": Se refiere a uno de los grupos en que se divide la distribución de pescado racionado a la población.
- "procesada": En este caso, referido al proceso de investigación previo al ingreso al Partido o la Juventud Comunista de Cuba.
- "perro sin tripa": Especie de perro caliente sin pellejo.
- "picadillo texturizado": Carne molida mezclada con soya.
- "pinchar": "Trabajar" en lenguaje marginal.
- "plátanos burros": Tipo de banana muy dulce, propio para freír en aceite o manteca.
- "pura": "Madre" en lenguaje marginal.

V

- "Vedao" (ado): El Vedado, zona residencial de Ciudad de La Habana.
- "verdura": Sustituto de "verdad" entre los marginales.

FESTIVAL DE TEATRO Y DANZA DE GOTENBURGO

BARRERAS DE TRADICION Y VANGUARDIA



Gerardo Fullea León

en nuestros tiempos para ayudarnos a interrogar sobre problemas eternos en el hombre contemporáneo.

De Italia llegó Leo Bassi con su espectáculo unipersonal **Impulsos fantásticos**, basado en un elaborado estudio de cómo hacernos reír instintivamente, a partir de acciones irresponsables y graciosas alusiones de doble sentido, todo saturado de gags gestuales y silencios y pausas cómplices. Una oportunidad para la sana carcajada, la valoración de problemas seculares y la reflexión política y filosófica, que complació al auditorio presente.

The Maly Drama Theatre -una de las compañías teatrales más reconocidas del mundo, fundada en 1944- mostró sus cartas credenciales con una representación de **Hermanos y hermanas** que, en dos partes y seis horas de duración, traslada a la escena la épica novelística de Fyodor Abramov. La historia comienza con un discurso de Stalin en 1945. En un poblado agrícola, unas mujeres campesinas -con sólo unos pocos hombres envejecidos y subalternos- tienen que atravesar el período de la guerra con mil privaciones. Al término del conflicto bélico, algunos soldados retornan y los planes estatales demandan los mismos requerimientos que durante la época pasada. Ellos se preguntan entonces, con las mujeres, ¿puede el poblado sobrevivir a las necesidades de la paz igual que a las de la guerra? La puesta se convierte así en un duro ataque a los errores del sistema soviético, pero es al mismo tiempo un homenaje al



• Que-Cir-Que. (Francia).

Al final del verano europeo, durante ocho días y sus noches, Gotemburgo, al sur de Suecia, se convirtió en un sitio privilegiado para los amantes del teatro y la danza. No conforme con tener el más significativo festival de cine de los países nórdicos, esta apacible y acogedora plaza reunió a quince agrupaciones emblemáticas, por su trayectoria e importancia, dentro del mundo del espectáculo contemporáneo, que le otorgaron un apreciable rango al evento.

Signado por la ausencia de prejuicios estéticos, el abanico de propuestas fue desde la labor de maestros del mundo occidental hasta el quehacer creativo de naciones del Tercer Mundo y siempre -a un lado y al otro- se encontraron motivos para el regocijo y el disfrute ante

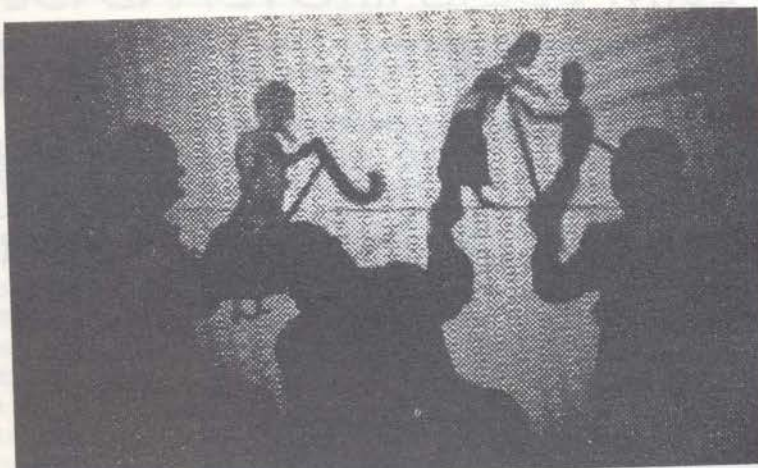
la imaginación y el rigor desplegados. Basta con pasar revista a las provocaciones escénicas representadas: The Royal Dramatic Theatre of Sweden, el Teatro Nacional de Suecia, presentó cuatro trabajos sobre la obra de Eurípides, dirigidos por cuatro de los más destacados directores del país: Ingmar Bergman, Eva Bergman, Lennart Hjulstrom y Hans Klinga. Las obras **Las Bacantes**, **Ifigenia en Aolis**, **Medea** y **Elena**, contaron con el profesionalismo de sus elencos y la calidad expresiva que logran sus realizadores. Miradas al hombre contemporáneo sumido en una realidad en la que la belleza y la crueldad se dan la mano. Un mundo de voces inhumanas, víctimas inocentes, amor y la magia de los dioses. Las voces antiguas y sabias de los griegos resonando

pueblo ruso, en especial a sus mujeres que supieron sobrevivir con dignidad en precarias condiciones. Su director, Lev Dodin, alcanza un vigoroso trabajo artístico del colectivo.

El deslumbramiento y constante asombro ante tanta técnica moderna y recursos teatrales colmaron los ojos de quienes asistimos a presenciar **Elsinore**, carta de crédito de Robert Lepage. Desde Canadá arribó el creador en una *tour* triunfal; le acompañaron sus modernos equipos y su plataforma horizontal que se convirtió en paredes verticales, en las que la perspectiva constantemente se disloca y transforma en una especie de realidad virtual perfecta, enajenante, bella y fría como la aséptica mesa de un quirófano en un espacio sideral. El **Hamlet** de W. Shakespeare queda como un válido referente que le sirve al actor para ser Gertrude, el tío, Ofelia, Hamlet y todos los múltiples personajes de la tragedia, muy bien dichos y representados; pero frente a ello uno llega a extrañar otra cierta llama secular perdida entre tanta elegante pirotecnica posmodernista.

La eficacia y economía de los sentimientos, realizados con precisión y sinceridad, nos ganó en **Mareas de la noche**, una legendaria historia de amor entre Hassan y Naima, una pareja de la narrativa egipcia.

El grupo AlWarsha, de la mano de Hassan El Geretty, concibió una puesta en escena intrépida, arriesgada, en la que se palpó una reminiscencia del trabajo de Peter Brook, pero tanto la riqueza de los caracteres como la utilización de las marionetas, la danza, el canto y la actuación elaboran la tradición, el flujo religioso y toda la potencialidad artística del pueblo egipcio para fraguar en un hecho novedoso y auténtico. ¿Teatro, *performance* posmoderno, actividad lúdica y ancestral? Eso y más impresionó en la oferta del ZIK Group de Israel. Desde Jerusalén arribaron estos seis ac-



• Al Warsha. (Egipto).

tores-artesanos para enclavarse en un viejo, inmenso y derruido almacén en las afueras de la ciudad. Allí, ante nuestros ojos, la alquimia medieval, la imaginación digna de un Bosco, un Da Vinci o el más desbordado de nuestros virtualistas quedaría complacido. Con unos cuantos músicos acompañando el espectáculo, sin palabras, con pantallas, andariveles, maquinarias manuales, agua, fuego y arena se asistió al mágico y eterno proceso de la creación.

La transformación de la arena en barro y luego en un objeto útil y artístico resultó un proceso múltiple que, con su mecanismo de relojería, atrapó al espectador, quien sabía no poder percibirlo todo,

pero que irremediablemente reconstruiría en la memoria, siempre, toda la magnificencia de un gran *performance*.

Dos hombres y una mujer excepcionales como intérpretes recrearon una noche de circo de vanguardia, bien lejos de lo que estamos acostumbrados a ver como tal. Que-Cir-Que de Francia, con una acrobacia sensible entre la danza poética y el teatro del absurdo, juegan a los enemigos, amantes y amigos en cortas secuencias, sin una palabra, comunicándose con sus gestos y acciones. Con sus cuerpos, una bicicleta, un cable de acero, un aro, cualquier objeto de la escena se convertía en otra cosa, un obstáculo, un aliado, un nuevo y desmesurado personaje que, junto a la música de Tom Waits y Janis Joplin, nos hicieron pasar a los presentes, entre humor y patetismo, una de las jornadas más hermosas de todo el festival.



• La La La Human Steps. (Canadá).

La otra oferta de Canadá estuvo a cargo de La La La Human Steps, compañía del coreógrafo Edouard Lock, con la creación de los compositores Kevin Shields e Iggy Pop, armonizada con piezas barrocas que brindaron a los ocho bailarines la oportunidad de mostrarnos sus

dotes danzarias dentro de una corriente de fuerte sesgo minimalista. Saltos, giros y piruetas sirvieron para una reinterpretación del paso del tiempo y los conflictos entre lo que nace y lo que termina. La dúctil bailarina Louise Lecavalier es vista como joven y ya anciana en simples actividades como comer, dormir, etc., y también de qué forma lo que fue penetra en lo que está dejando de ser y viceversa. Un ejercicio complejo y atractivo.

Catorce mujeres campesinas, entre los 51 y 77 años, que nunca antes habían estado en un escenario, le sirvieron a Ea Sola para fundar su compañía danzaria. Lejos estaba ella de pensar en esa po-

das más contemporáneas y estilizadas de la danza. Conmovedor, genuino y emotivo suceso artístico de la Compañía de Ea Sola.

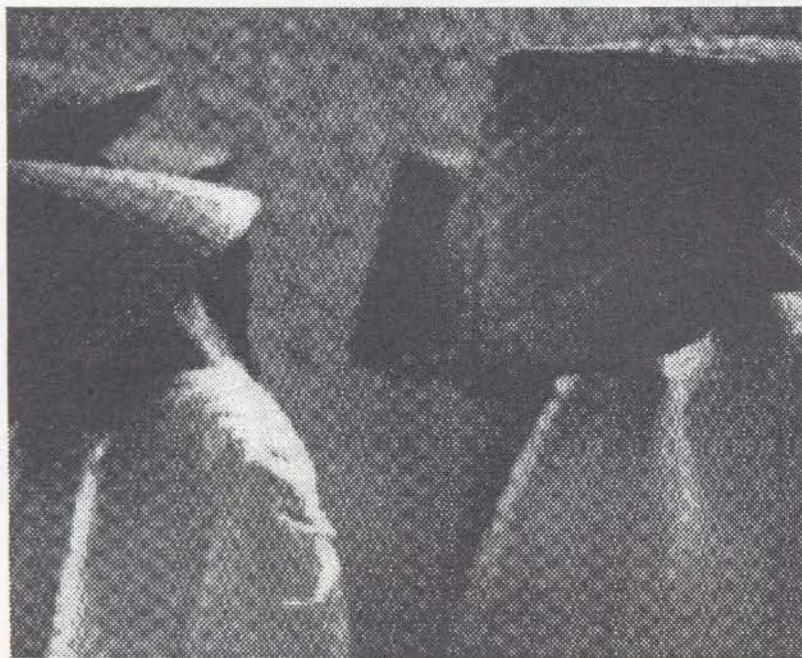
Nuestro país estuvo representado por el grupo Rita Montaner, próximo a cumplir sus 35 años de fundado. La laureada **La venganza de Medea**, de Buarque de Hollanda, Paolo Montes y Rafael González, **Noches de satén regio**, de José Gabriel Núñez, **Masigüere**, de Eugenio Hernández Espinosa y **Remolino en las aguas**, de Gerardo Fullea León, fueron las piezas seleccionadas al poseer "el calor y la intensidad afrocaribeña". La compañía también participó con un *performance*, **El sueño de los**

tival y de la recepción que tuvo el quehacer escénico de Mireya Chapman, Trinidad Rolando y Carlos García, pese a la barrera del idioma; pero dejemos que sea la propia voz de la prensa sueca quien comente: "Mireya Chapman recrea con fluidez la pasión y el conflicto de su personaje con ejemplar intensidad" (Mikael Lofgren, del *Dogen Nyheter*, de Estocolmo; "desde Cuba nos llega una oleada tibia de buen teatro" (Lena From, del *Göteborgs-Posten*); "una oferta teatral efectiva y que satisface las expectativas" (Kristjan Saag, del *Göteborgstidningen*), entre otros.

Pero quedaron fuera de este balance (imposible de verlas todas) las funciones del Neuer Tanz y Susanne Linke, ambas de Tailandia; la compañía de Ivette Bozsik con sus **Noches de Bartok**, de Hungría, proposiciones danzarias de envergadura; The Wrestling School, de Inglaterra, con **Judith**, y el grupo La Familia con **Los amores de un café desierto**, de Túnez, representaciones teatrales muy comentadas.

Sólo nos alcanzó el tiempo para ver un estreno de nuestros anfitriones, el grupo Teatro Uno, conocido en Cuba por su participación en el pasado Festival de Teatro de La Habana, donde presentaron credenciales con una versión muy *sui generis* de la novela *Crimen y castigo*, de Dostoievski. Ahora acometen el aún más difícil reto de teatralizar *El proceso*, de Franz Kafka. Con mayor ironía y un humor corrosivo, ya presente en su anterior propuesta, ahora llegan a explorar con más profundidad en el mundo de la sinrazón y el absurdo con una ejemplar economía de medios. Cinco actores se poseionan del espacio escénico y sus roles para comunicarnos su visión de un mundo deshumanizado y violento.

El festival cerró sus puertas con el placer del numeroso público asistente a las salas, seminarios, debates, y esa fortificante verdad descubierta en común: el buen teatro y la danza hallan cabida en cualquier lugar del mundo donde las barreras entre tradición y vanguardia se rompen con rigor creativo. ■



• Compañía de Ea Sola. (Viet Nam).

sibilidad cuando abandonó su natal Viet Nam en los 70, para residir en París con sus familiares, en difíciles circunstancias. De nuevo recientemente en su país se dio a la tarea de agrupar y trabajar con estas mujeres que se habían negado a perder sus tradiciones, las danzas de juventud de sus villas natales. Con **Secheresse et Pluie**, lejos del ritmo de su cultura, recrean de forma escueta y alusiva los miles de años de una tradición, la del movimiento del pueblo vietnamita, y se entroncan con las búsquere-

dioses, en la inauguración de la exposición-instalación "Santería" en una sala del Museo de Etnografía, realizada con imaginación y originalidad por Susanna Elmten y Eina Hagberg. Con posterioridad, el colectivo fue invitado a dar funciones en la sala Alias Teatrem del Teatro Popular Latinoamericano, con sede en Estocolmo.

Mucho pudiéramos decir de la presencia de la compañía teatral Rita Montaner, dirigida por quien suscribe, en este fes-

EL FITI EN EL SALVADOR



El Primer Festival Internacional de Teatro Infantil (FITI), que dirige José Amaya, se realizó en San Salvador, El Salvador, el pasado mes de octubre; el también director del CELCIT en ese país, jefe de Artes Escénicas de Concultura y del Centro de Documentación de las Artes del Muñeco y director del grupo Ocelot-Teatro, al valorar el evento expresa:

Un festival se propone siempre una variada gama de objetivos. Para nosotros era de primera importancia lograr el apoyo de la población como espectadores y vincular el sistema estudiantil al evento, en el que los más pequeños recogerían sabias enseñanzas desde el punto de vista teatral, y esto se logró con acierto.

El intercambio entre los artistas participantes nos ayudó a conciliar ideas para futuras ediciones, pues éste es nuestro primer festival internacional que en el

aspecto organizativo -pese a la falta de experiencia-, marchó satisfactoriamente; el único antecedente de festivales que poseíamos era el del Centro Americano de Títeres.

Sobre la coordinación del evento y la procedencia de las agrupaciones presentes a la muestra afirma:

El evento fue coordinado por el CELCIT, con sede en España. A fin de involucrar a los niños de escasos recursos, se invitó a participar al Club Activo 20-30, San Salvador Centro, que se hizo responsable de la administración del festival con el CELCIT y Concultura, manifestando que al arte tenemos derecho todos: los hijos de familia acomodada y los de aquellas que poseen escasos recursos. Para lograr esto, fuimos a hogares de niños abandonados y con problemas psicofísicos, a los que llevamos obras que recordarán con regocijo y agrado.

En la jornada se presentaron compañías teatrales de España, Colombia, Venezuela, Argentina, México, Nicaragua, Guatemala, República Dominicana, Costa Rica y El Salvador, cuyos espectáculos, en sentido general, fueron de gran calidad. Es justo destacar a Colombia y España por el profesionalismo y los valores artísticos con que nos acercaron a sus propuestas.

Por nuestro lado, siete grupos salvadoreños se dieron a conocer o iniciaron en este marco el trabajo en el teatro para niños, los que evidenciaron que, frente a colectivos foráneos, todavía debemos luchar por elevar nuestros resultados artísticos, camino por el que ya comenzamos a transitar y el FITI es una muestra palpable.

Dado el éxito, el evento será anual, en la misma fecha (del 1 al 7 de octubre). Esto



• José Amaya expone sus experiencias en el Centro de Documentación de las Artes del Muñeco.

confirma que el festival cumplió sus objetivos, al ofrecer una alternativa de entretenimiento sana, la que alejó al niño del mundo de la violencia y lo enriqueció artística y humanamente.

También quiero reconocer el apoyo de Concultura, lo que nos impone nuevas metas desde el punto de vista social. Quiero señalar que la pasada III Jornada Iberoamericana de Teatro Infantil, despertó el interés de la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, que nos brindará un valioso apoyo de cuarenta y cinco mil dólares anuales, durante tres años.

Amaya reconoce que llevar el FITI a niños desconocedores de la diversión y la magia del espectáculo, es un elemento que le concede un valor social especial al festival; por eso, ya piensa en la

segunda edición que se realizará el próximo año y sostiene:

El segundo festival introducirá otras alternativas: aspiramos a concentrarnos en temáticas específicas para lograr profundizar en las mismas y así aprovechar diferentes posibilidades educativas; estableceremos foros encaminados a reflexionar e intercambiar sobre lo que sucede en la escena, porque el aspecto teórico facilita la profundización y el acercamiento a las fuentes estéticas de la creación. Ampliaremos, entonces, los talleres teórico-prácticos, relacionados siempre, directamente, con problemáticas inherentes al festival.

También se refirió a la situación actual del teatro en El Salvador con palabras que traducían optimismo, pero dejaban clara la verdadera realidad de la manifestación:

En El Salvador no existe un movimiento teatral sólido. Las puestas en escena son esporádicas. Vivimos un estancamiento que tiene que llegar a su fin, porque el teatro lo necesita.

Para el próximo año tenemos diversas iniciativas encaminadas a darle un vuelco positivo al teatro. Para este objetivo, se creará la Escuela Nacional de Teatro Dramático. Concultura apoya el área teatral, lo que le facilitará encaminarla e incentivarla, ya que, a diferencia de las artes plásticas y la música, ha quedado relegada.

Actualmente, contamos con la Escuela de Danza Clásica y Moderna "Marena Salarié", que posee años de experiencia; creo que al lograr la de teatro, nuestro movimiento escénico se fortalecerá y crecerá en calidad.

(Revista tablas)

EL RIESGO DE LA PALABRA

A. del P.*

Escrita y dirigida por nuestro esencial teatrasta Eugenio Hernández Espinosa, **Alto riesgo** se convirtió en uno de los principales atractivos del Festival de Teatro Camagüey'96. La sólida dramaturgia anterior de Eugenio, la temática contemporánea y de naturaleza polémica de la obra, junto a la presencia en escena de un actor consagrado y popular como Mario Balmaseda, justificaban ampliamente las expectativas del público y de los círculos especializados.

Se trata de la obra que el dramaturgo escribió en la década de los 70, y que, con el título inicial (**Suchel**), estuvo hace varios meses, fugazmente, en la sala Covarrubias del Teatro Nacional, en una versión de Humberto Alfonso. Ahora sube a las tablas el texto original -bajo la dirección del propio autor- haciendo énfasis en circunstancias a tono con estos tiempos y en el subrayado de algunas zonas de conflicto, lo que permite calificar a **Alto riesgo** como todo un estreno.

En este texto, el autor de la ya mítica **María Antonia** sintetiza y lleva a un nivel de notable expresividad las obsesiones de buena parte de su extensa e intensa producción dramática. Hay aquí elementos que hacen recordar ese paradigma de la sinceridad escénica que es **Mi socio Manolo**, concebida también en los 70 y estrenada -con una tardanza que, gracias a su poderío trágico, pudo resistir sin envejecer- en 1988, con dirección de Silvano Suárez. La comparación es lícita no sólo porque sean dos los personajes o porque Balmaseda vuelva a protagonizar. En ambas obras está la vocación de asumir una agonía circular que no excluye el chispazo del humor; la mirada sin afeites a los sentimientos humanos y -mérito esencial de este autor- la tragicidad asumida más allá de antagonismos políticos evidentes.

En **Alto riesgo**, el enfrentamiento se produce en las fronteras de lo ético. A diferencia de una zona de nuestra dramaturgia, endeble y bastante superada, que pone a discrepar a personajes de mundos e ideologías distintos, tanto en la obra que nos ocupa como en **Mi socio...** se trata de un intenso debate entre personas que se han movido en similares circunstancias políticas y sociales, pero que se enemistan esencialmente por una ética y diría que por una *poética* distinta.

Hernández Espinosa ratifica aquí su condición de excelente dialoguista y creador de criaturas escénicas inolvidables. Por momentos, la fuerza y capacidad de desafío de la impetuosa Suchel se emparentan con la sensual arrogancia de María Antonia, ese gran personaje femenino que estrenó Hilda Oates en la inolvidable puesta de Roberto Blanco, y que -junto a la Camila de Brene o la Luz Marina de la piñeriana **Aire frío**- se han convertido a la vez en sueño y reto para las actrices cubanas.

En Camagüey y en La Habana he escuchado, con alguna insistencia, el criterio de que en **Alto riesgo** la puesta en escena se queda por debajo del poderío literario del original. Acepto que, a nivel visual, el espectáculo se torna muy sobrio y hasta, aparentemente, estático. A mi modo de ver, es legítima la vocación del montaje, a cargo del propio autor, que vertebra su discurso espectacular apoyándose en el atractivo del argumento, la virtuosa esgrima de las ideas y un formidable trabajo actoral.

Comparto -corriendo el *alto riesgo* de parecer anticuado- aquel criterio del maestro Tovstonogov en cuanto a que, antes de empezar el primer ensayo, debe buscarse la clave de la obra. Ante la desnudez de **Alto riesgo** me viene a la memoria el momento de su libro *La profesión de director de escena*, en el que indica que tan superficial o inauténtico puede ser un telón de boca -cuando no responde a las necesidades de la obra- como la ausencia de telón si el estilo y espíritu de la obra lo exigen.

Por lo demás, en la trayectoria del Eugenio director artístico hay ejemplos de puestas con notable fuerza visual y composiciones elaboradas. Estoy recordando el enriquecedor montaje de **Tema para Verónica**, del entonces bisoño Alberto Pedro, en 1982. Tampoco ha sido Hernández Espinosa un "especialista" en obras de pocos actores o escenografías reducidas. Soy de los pocos que pude aplaudir **Calixta Comité**, poderoso texto que subió a escena con un elenco numeroso y muy expresivos objetos escénicos.

Lo que sí hubiese pedido a la puesta en escena es una recreación mayor del ámbito sonoro, más allá de la música que, con diversos sentidos dramáticos, hace oír el funcionario coprotagonista de la obra. También sería loable una más detallada elaboración en el diseño de luces, esta vez a cargo de Tony Díaz, uno de los maestros en este olvidado



signo en la escena cubana. Díaz logra crear hacia el final del montaje una atmósfera asfixiante y alucinada.

No es tan simple, por otra parte, sumar un gran texto y dos intérpretes estelares. El espectáculo evidencia un trabajo poco visible, precisamente por su percepción del movimiento escénico, así como un bordado del ritmo de la puesta que trasciende la intensa progresión de la base textual. Estamos ante una propuesta que se juega el todo por el todo al poder de la palabra.

La dirección de actores buscó un equilibrio entre la situación y el lucimiento de los intérpretes. Lo mejor es que se consigue una minuciosa selección gestual, acompañada de caracterizaciones convincentes. Todo lo demás puede pasar a un segundo plano. Claro, para elaborar los personajes con la madurez y exactitud de esta "pareja", hace falta una dramaturgia poderosa que vertebral y dimensione el trabajo actoral.

Balmaseda vuelve a derrochar técnica, entrenamiento físico y vocal, gracia escénica y una depurada utilización de sus muchos recursos. Confieso que en los primeros minutos temí que Mario, alejado durante una temporada del ámbito escénico, "citara" logros de otros inolvidables personajes suyos como El Ronco, de *La tragedia optimista*; el Lenin, de *El carillón del Kremlin*, o hasta el derroche de ligereza y pulcras transiciones que significó su trágico Manolo. Pero hacia la mitad de la función, la carga emotiva de su personaje va conquistando al actor y éste al público. Vemos

entonces, detrás de su impecable oficio, a un Balmaseda nuevo, y el característico movimiento febril da paso a una primorosa valoración del desasosiego a través de la aparente quietud del funcionario sentado.

María Teresa Pina está demostrando que no es festinado considerarla toda una revelación entre nuestras actrices. Desde mi luneta de espectador de apasionada lucidez, esperé que el jurado de Camagüey'96 le confiriera, al menos, una mención. Más aún si se tiene en cuenta que, además de en **Alto riesgo**, brilló en su comentado unipersonal **Elogio de la locura**.

La intérprete posee una presencia escénica singular y poderosa. Hay que añadir a sus atractivos una de esas voces que parecen nacidas para el teatro. En ella, el despliegue de un físico dúctil no deja ver las costuras del entrenamiento. La Pina *defiende* su personaje atormentado y golpea, en ocasiones, con sus razones menos discutibles.

Alto riesgo está llamada a convertirse en un acontecimiento dentro de la escena cubana contemporánea. Eugenio Hernández Espinosa, con sus 60 recién cumplidos, se ratifica como ese autor inquietante, atrevido, polémico de siempre, y sigue demostrándonos desde **María Antonia** o **Calixta Comité** que cree, sobre todo, en el poder de la fuerza teatral como lugar de encuentro entre las pasiones y las ideas; en la crudeza necesaria y la belleza infaltable.

*Amado del Pino.

NOCHE DE SATEN Y TEATRO

Inés María Martiatu

La vellonera, tocadiscos o victrola -como se le llama en diferentes partes de América Latina y el Caribe- preside el espacio escénico donde se realizará el ritual del teatro. Con sus cristales de colores, sus teclas que permiten hacer fluir el contenido de la nostalgia en forma de boleros, guarachas y canciones, ha acompañado el amor y el placer entre nosotros. Es protagonista y parte de la mitología del bar y el prostíbulo. Sus luces emergen en una atmósfera de humo.

Referido a este ámbito privilegiado, el autor venezolano José Gabriel Núñez nos ofrece en **Noches de satén regio** un texto capaz de provocar la reflexión sobre más de un aspecto de las relaciones humanas y la actitud ante las disyuntivas del presente, la asunción del pasado, la nostalgia y el balance de dos vidas *sui generis*: las de Samarkanda y Obsidiana, dos mujeres abocadas al final de sus "carreras" y que han desempeñado el rol de prostitutas, contrapartida de las mujeres "virtuosas", esposas y/o madres. Ellas son las que ofician el reverso de la vida "normal". Como la Lillith bíblica, ¹ ese lugar de sueños donde se expresan las fantasías del sexo. Algunos hombres, en ciertos ámbitos sociales, están acostumbrados a manipular dos espacios: el del hogar "decente" y el que propicia la catarsis del eros, que se realiza con la ayuda de las meretrices.

Han pasado los buenos tiempos de estas dos mujeres cuyos mayores tesoros fueron la lozanía y la belleza ya perdidas. Como sobrevivientes de un naufragio se aferran a los restos de aquel prostíbulo que han abandonado todos. Ellas quedan más fieles, sin tener a dónde ir. De pronto, se les ofrece una alternativa de sobrevivencia y es en ese momento cuando cada una expresa su punto de vista, válidos uno y otro ante la oficialización del prostíbulo como patrimonio cultural para recibir turistas y obtener divisas. Las dos deben definirse en cuanto a ello. Es esta circunstancia extrema la que desen-

¹ En el relato inicial del Génesis aparece como la primera mujer creada al mismo tiempo que Adán, a quien no quiso obedecer y abandonó. Como castigo, fue relegada al espacio infernal de la tentación sexual. Ver, Lucía Guerra: *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Ediciones Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1994.

cadena la confrontación entre ambas, que deviene ritual de nostalgia y autorreconocimiento.

Este texto, escrito en 1987, coincide en algunos aspectos con la realidad cubana de hoy y también, por supuesto, con la de otros países de América Latina y el Caribe. Sin embargo, sabemos que no fue "actualizado" para esta puesta. El autor plantea problemas éticos que hacen trascender el alcance del texto más allá del conflicto entre las dos mujeres. Aflora el tema de la identidad y del autorrespeto en cuanto a la relación con el extranjero, la comercialización del patrimonio y la preservación de valores espirituales a los que estos personajes no son ajenos. He aquí el contenido ideológico que alcanza la obra. El prostíbulo es, en ese aspecto, una pequeña parte del patrimonio del país a defender de la corrupción.

Samarkanda y Obsidiana tratan de reconstruir el pasado aun sin quererlo. Tratan de maquillarlo, de engañarse, pero las imágenes de la realidad las asaltan por momentos y van descubriendo en una y otra las trampas de ahora y de siempre, de las que no pueden escapar. Hay entre las dos una lucha por imponer sus puntos de vista, por tomar las riendas de los acontecimientos, que despierta en ellas la agresividad, aunque en el fondo no pueden vivir la una sin la otra.

El director ha concebido la puesta en función de lo que él llama "ritual de la memoria". Reorganiza todos los elementos subordinándolos a esta concepción. El diseño escénico en general deviene imprescindible espacio para ese rito, y sobre todo destaca el papel de la música. La integración del espiritismo en la figura de Rafael, el chulo, amante de Obsidiana, toma corporeidad y presencia como espíritu, tal como se concibe en las creencias de estas partes del mundo. A ese personaje-espíritu presta su presencia y buen hacer el prometedor Carlos García.

La dirección de las actrices se basa en un rico juego de provocaciones, en el que la improvisación desempeña un papel fundamental en el hallazgo de la cadena de acciones. La dramaturgia de la puesta

EL MACBETH:

¿SHAKESPEARE TRANSCULTURALIZADO?

Waldo González

"El hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada".

ALEJO CARPENTIER

¡Un **Macbeth** negro!, exclamarían seguramente no pocos europeos cuando, entre octubre, noviembre y diciembre, disfrutaron o rechazaron esta puesta cuyo más singular rasgo es la *otredad*.

Transculturación -término de la modernidad acuñado décadas atrás por el sabio cubano Fernando Ortiz, nuestro *tercer descubridor*- o interculturalidad -definición cercana de Pavis, más propia de la posmodernidad- son las palabras que mejor definen esta puesta de la teatrística Claudine Hunault (de Judith Productions, Nantes, Francia), con el apoyo dramático de su esposo y colega Roland Meyer.

Ya desde el título ¿especial? de **El Macbeth**, la realizadora quiere diferenciar su *mise en scène*, cuya dramaturgia, a partir de la concepción de la Hunault, asume lo esotérico, la magia y, por qué no, la brujería. Y con tales ingredientes de una alquimia integradora en su cazuela, crean un magma en esta suerte de ese *todo mezclado* que requería Nicolás Guillén, en el que Macbeth es todos los mitos de ya no vivir ninguno, según los presupuestos de Meyer, también sociólogo.

¿La escena del Otro? De Shakespeare a Cuba, de Europa al Caribe en una amplia parábola que toca puerto en África, tras haber también surgido *de allá*, esta fabulosa y a un tiempo creíble historia tiene mucho que ver con *lo real maravilloso*, preconizado, medio siglo atrás, por Carpentier en el prólogo de su emblemática novela *El reino de este mundo* (1949) y, también, de algún modo, con el *realismo mágico* de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, su ya clásica narración de 1967.

Las *afinidades electivas* -para decirlo con Goethe- parecen haberse hallado en este cruce de caminos en que se encontró la realizadora gala mientras tanteaba, oteadora, tras las huellas del mito origi-

nal. En el siglo XIII existiría en el Congo Shangó, rey ambicioso. Destronado y ahorcado, desaparecería su cadáver en pocas horas. Luego divinizado por el pueblo, devendría uno de los dioses fundamentales de la santería, fenómeno mágico-religioso traspolado al Caribe con la llegada a la región de barcos negreros ya en la segunda mitad del siglo XVIII.

Lo anterior -narrado a la Hunault por Rogelio Martínez Furé- concuerda con otro hecho muy parecido: el célebre rey Henri Christophe se convertiría en un emperador "a la francesa" cuando, tras la revolución de ese país (1804), impuso los usos y costumbres galos -moda incluida. En su imponente mole -*Citadelle La Ferrière*- asesinó, emparedándolos, a los prisioneros revelados contra su maleficio irrefrenable, cuyo estigma sólo pudo detentar el poder licantrópico del brujo/mago/hechicero Mackandal, quien hizo que la fe colectiva produjera el milagro de su conversión en insecto el día de su ejecución, por lo que dejó una mitología con himnos mágicos que aún se cantan en las ceremonias haitianas del vodú, tal revela Carpentier en su mencionado prólogo, en el que fundamenta su poética iniciada en *Ecue-Yamba-O, bildungroman*, novela de aprendizaje publicada en el Madrid de 1933.

Sólo tres años más tarde, Orson Welles dirigiría en Norteamérica su puesta de un **Macbeth** con actores negros, según, también, la sensibilidad del culto vodú. Y en 1996, sin este dato que desconocían, Hunault y Meyer se lanzaron a una aventura no menos osada, con un elenco de varios de los mejores actores negros de la Isla, apoyados en un texto sincrético, pluriforme, ¿filosófico?

La idea central, la esencia del espectáculo, es válida, al margen de sus resultados de los que luego hablaré. Este *viaje a la semilla* -tras los pasos perdidos y ya encontrados en una diáspora que funde a los hombres- denota la afinidad entre los países, el pensamiento y la cultura de los hombres

es lineal y va creciendo de escena en escena. El humor está presente y el director lo utiliza inteligentemente para romper la tensión siempre ascendente en diferentes momentos de la línea argumental que nos llevará a un final del que las dos salen airosoas en ese arrastrar al público a una situación extrema.

En su juego con lo sobrenatural, Obsidiana se muestra responsable de Samarkanda y ésta la agrade, pero ambas son igualmente vulnerables. Ellas quedarán casi sin nada, esperpentos indefensos: sin rumberas, sin estrellas de cine, sin el viaje a México, sin el mérito siquiera, el reconocimiento por haber oficiado durante tantos años el "amor", como demuestra el diploma de Obsidiana. "No me quites la ilusión, déjame algo", pide con desesperación Samarkanda.

Mención aparte merecen los trabajos de diseño y música. La escenografía del experimentado Tony Díaz reproduce el prostíbulo con economía de medios, sin atiborramiento de elementos, susten-

tando junto con el diseño de luces la propuesta conceptual.

La banda sonora -muy bien seleccionada por el musicólogo Raúl Martínez- nos llevó de Rita Montaner a Vicentico Valdés, de las viejas grabaciones de archivo a las canciones en vivo, aprovechando las posibilidades vocales e interpretativas de las dos actrices.

Debo confesar que Trinidad Rolando y Mireya Chapman son dos artistas muy queridas para mí, con diferentes trayectorias que he tenido la suerte de seguir y admirar. Sin dudas, son dos de nuestras mejores y más experimentadas actrices, ambas en su momento de madurez. Hay, por supuesto, un contraste entre ellas, dado por sus temperamentos.

En la concepción de su personaje, la Chapman destaca el carácter protector de Obsidiana. Aparentemente más ingenua que su compañera, comienza a resquebrajarse antes y pierde el poder que le confiere su relación con lo espiritual. La otra se lo arrebató. Mireya en su actuación va a veces a lo más lúdico del ritual, haciendo énfasis en sus posibilidades danzarias, y rompe las tensiones con un humor sutil y por momentos menos ácido que el de Samarkanda.

Trinidad va más a lo agresivo. Hasta ese momento se ha dejado guiar por la otra, pero ha hecho su juego. Aunque convencida de su razón, ha traicionado a Obsidiana. Subraya su caracterización con un quehacer más sobrio y un humor cáustico hasta el extremo. Ambas demuestran dominio de las transiciones y poder de proyección escénica, necesarios para convocar a esa comunicación con la nostalgia.

Inevitablemente este duelo actoral -aunque no me gusta llamarlo así- incitará a críticos y espectadores a comparaciones más o menos apasionadas u objetivas. Unos se inclinarán por el quehacer de Trinidad y otros por el de Mireya, como troyanos. Y un tercer grupo (en el que me incluyo) valorará el contraste entre diferentes técnicas, temperamentos y modos de hacer y el balance y la interrelación logrados en aras de la caracterización de ambos personajes. Entonces aparecerá -paso a paso y de manera alternativa- uno u otro momento brillante de cada una, y lo más importante, el sostenido nivel de calidad y el dominio de la técnica y la emoción que nos hacen llegar hasta el final conmovidos hasta el máximo. Fullea ha sabido escoger a estas dos mujeres y, en este juego ritual de provocaciones, dirigiélas con mano maestra para depararnos el goce de verlas juntas en una magistral noche de satén y buen teatro.

LESSY



que son El Hombre. Uno y el mismo. Al margen de razas, lenguas y geografías.

De tal suerte, se intentó establecer una relación entre la brujería del norte de Europa y los poderes mágico-religiosos del África deportada hacia el Caribe, con lo que se intentaría, igualmente, mirar, ver, descubrir: atisbar en el espejo del mito primigenio de Edipo el reflejo de la imagen del Shangó yorubá. De ahí que el viaje de **El Macbeth** de un continente a otro debía resultar no sólo una insólita gira cultural, más que teatral, por varios países del Viejo Continente, sino en especial el re-conocimiento -identidades aparte- a través de lo que también se pretendería como deslumbrante espectáculo, en el ámbito original de los relatos míticos.

Quizás por tan profundo y complejo *substratum*, el binomio Hunault-Meyer no consigue expresar tan abarcador mensaje en su respuesta a tan noble idea, para algunos insensata desde su idea misma, no así en cambio para quien escribe estas líneas que estima su validez, mas no sus resultados.

Con el apoyo de actores de la talla de Tito Junco, Hilda Oates, Mario Balmaseda, Alden Knight y Asseneh Rodríguez, así como Natasha Díaz (ganada para la escena esta ocasión), Bárbaro Marín

y Alejandra Egido, se esperaban actuaciones al nivel de su prestigio y experiencia. Pero no es así: aunque luchan siempre contra un texto difícil a la hora de *interpretarse*, la dirección de actores no explota las múltiples virtudes de este elenco, al no facilitarle el despliegue de sus posibilidades histriónicas y, al contrario, limitar tal potencial al conducirlos por una expresividad de algún modo ampulosa y, a un tiempo, epidérmica, casi nunca convincente, por carecer además del espíritu de *lo ritual* que habría enriquecido la oferta.

A tal deficiencia de la puesta -cuyo subtítulo original era "Relato de ritmos y luces"- contribuye, por otra parte, la ausencia de una música acorde con lo que señalé arriba, que debió ser interpretada en escena, como pretendía la Hunault y luego no realizó, por no resultarle óptima la que hacían los *tumbadores*, según confesó a este crítico que asistió a varios ensayos finales.

Carencia esencial también, la luz no es la necesaria ni colabora con el lento movimiento escénico, agravado por una agotadora extensión de dos horas y media. Asimismo, el empleo de pequeños "telones" blancos que suben y bajan no es feliz y sólo dificulta el desplazamiento de los actores y su escasa "acción" en el escenario, al margen de que dichos teloncillos quiebran la buscada uniformidad alegórica de la sugerente escenografía de bambú y el logrado vestuario del también francés Max Berto y, en consecuencia, la atmósfera de terror, crimen y ambición.

De cualquier forma, **El Macbeth** vale por el esfuerzo, el empeño y el noble afán de Claudine Hunault por montar su espectáculo en Cuba y con actores de la Isla. Ello ayuda al mejor conocimiento de nuestra escena y dichos intérpretes en diversos ámbitos de Europa y más tarde -ojalá- de Latinoamérica y África.

A pesar de las limitaciones de este **Macbeth**, la obra original seguirá siendo -para decirlo con John Wain- "una demostración esplendorosa de la proeza de Shakespeare como escritor (...), el arte de la literatura no puede demostrar una realización más deslumbrante".¹

GILBERTO RABASSA



¹ John Wain: *El mundo vivo de Shakespeare*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1967, p. 217.

MOTIVACIONES DEL CRIMEN

G. F. L.*

Entre los nombres más recurrentes a la hora de trasladar a la escena las imágenes de la narrativa contemporánea se encuentra el de la escritora belga Marguerite Yourcenar (1903-1987). La seducción que ejercen sus relatos tiene que ver más con la serena percepción de las interrogantes vitales que han acuciado al hombre en todos los tiempos, que con los dictados de la moda. Su prosa sin énfasis pero de una acerada profundidad asume temas desde las perspectivas más insólitas y así nos entrega aristas, miserias y fulgores de existencias marcadas por el emblema de lo no común. *Juegos*, *Cuentos orientales* o *Memorias de Adriano* -en esa antológica traducción de Julio Cortázar- bastarían para situarla en el sitial ganado a base de intensidad, rigor y reflexión creadora.

En el primero de los títulos citados aparece su "Clitemnestra o el crimen", una mirada otra a un argumento que desde los griegos hasta nuestros días ha despertado el interés de diversos creadores y el apetito de un público que anhela se le revele un ángulo novedoso del antiguo conflicto, desafío que la Yourcenar asume a su manera, probando "que las decisiones del espíritu y la voluntad priman sobre las circunstancias",¹ condensando en lugar de dilatar, intensificando en vez de densificar.

Raúl Alfonso -un serio y dotado dramaturgo joven que transita por lugares no trillados en su obra creativa- se acerca al texto de la Yourcenar con una visión muy peculiar, en total concordancia con los presupuestos de la novelista. Pero no se conforma con la estructura que ofrece el cuento sino que la dinamita desde adentro, recreando lo que en el original es insinuación, dándole vida propia a Agamenón y personalidad teatral a Casandra. Se vale, para ello, de otros textos de la autora, poemas y aportes de su propia cosecha. Pero nada huele a

pastiche o agregado: tal es la fusión estilística del creador con el modelo.

Si la versión de Alfonso alcanza tales excelencias, su puesta en escena no queda a la zaga. Ya habíamos admirado sus dotes como director escénico en ese clásico de la escena cubana que es **Recuerdos de Tulipa**, de Manuel Reguera Saumell. Mas este montaje sobrepasa las virtudes de la anterior propuesta. Lo que allí era vehemencia, acá es rigor; en vez de ilustrar, ahora clarifica y consigue hacernos llegar sus postulados éticos y creativos con el certero deslumbramiento de la autenticidad.

Tras un sistema de entrenamiento psicofísico, con técnicas corporales y vocales, durante cuatro meses de arduo trabajo a base de improvisaciones con sus tres actores, y asistido por Alain Jiménez, fue gestando el director los principios, las motivaciones y las ulteriores reacciones de su elenco, lo que le permitió permear la literalidad del texto y las situaciones, para dotarlos de pasión y carne propia, de esa oscura madeja del deseo presto a rodar y mezclar nuestros sentimientos y razones.

Así, tras esa labor, se yergue la tarea de Maricarmen García, ora enmarañada, de pronto lúcida, mas inmediatamente perdida en sus fantasmas: sensual como una fruta fresca en un bodegón, que destila aromas y apetencias; procaz y serena ante el desafío de su adulterio; tensa y vibrante como un aullido a la hora del rencor y la venganza. Esta actriz alcanza aquí el más emotivo desempeño de su carrera en un rol que calza con gran entrega y dignidad artísticas.

Luis Mesa es el *partenaire* adecuado. Uno se explica el porqué de la pasión de esta mujer por él, al verlo desempeñarse en la escena, arrogante, lascivo, con esa ingenua soberbia de los triunfadores, con la cual cosechan más afectos que por los dones conquistados.

¹ Todas las citas entrecomilladas son de Marguerite Yourcenar.



LUIS CARRACEDO

La hermosa presencia y el buen decir de Gretzy Fuentes no alcanzan a otorgarle a su papel el rango de las otras dos actuaciones, sobre todo en la escena del ritual, en la que la pobreza expresiva convierte el momento en un lugar común, algo que pudo solucionarse coreográficamente, dada su procedencia de bailarina clásica.

La escenografía y el vestuario del propio Alfonso cumplen su cometido, sobre todo este último, atinado, sugerente y acorde con los caracteres y los

requerimientos de la trama. Los elementos de la escenografía resultan funcionales y de buena ley, pero haría falta esa visión otra que le otorga un diseñador, cuando con sus elementos escénicos quiere no tan sólo servir a la trama sino expresar su visión del mundo, de la época y de la sensibilidad propia. Algo semejante pudiera decirse de la selección de la música, en la que resaltan los acordes de Karl Orff.

Imágenes fuertes y reveladoras -como ese comienzo en el que Clitemnestra lee las cartas de Agamenón y éste en sordina las redacta, hasta que se convierten en el estímulo para su accionar; o aquel otro lúdico donde la lógica onírica alcanza su dimensión mayor y la protagonista tiende una sábana roja, ardiente como su corazón, para aguardar el regreso de su amado y danza ilusionada regando una lluvia de pétalos rojos de su sombrilla; o ese final de legítimo espectáculo, cuando el fruto de su crimen llega crecido en el parapeto inalcanzable de los idos y ella trepa hacia él para sumársele, nos convulsionan. De tal modo, estas visiones no resultan presionadas por una voluntad de estilo *a priori*, sino por ese querer hacer y mostrar artísticamente lo que cada momento requiere, para comunicarse afectivamente con el espectador. Eso lo logra este provocador y bello espectáculo² que nos hace replantearnos "las decisiones de ese bello extranjero que sigue siendo a pesar de todo, cada ser que amamos".

2 En el I Festival sin Fronteras, Ciego de Avila'95, *Clitemnestra o el crimen* obtuvo los Premios de Puesta en Escena, Diseño y Actuación Femenina y Masculina (Maricarmen García y Luis Mesa) y en el de Camagüey'96 el Premio de Puesta en Escena, otorgado por el Círculo de Periodistas de Cultura, de la UPEC.

*Gerardo Fullea León.



TEATRO EN LAS NUBES

ALERTAS A UN PASO DEL ABISMO

Norge Espinosa Mendoza

PRIMERO. UN DRAMATURGO

En 1989, al estrenarse la pieza teatral **El grito**, un dramaturgo recién graduado del Instituto Superior de Arte entraba, de una manera a todas luces contundente, en nuestro panorama escénico. Aquella obra amarga, una de las pocas que conseguía abordar, mediante perdurables logros artísticos, un proceso social aún doloroso, lo insertaba por derecho propio entre los nombres que, también prove-

nientes de aquella Facultad -Lemis, Duarte, Muñoz, Cano...- iban conformando un cuestionamiento cada vez más arriesgado de nuestra realidad, desarrollado en plena coherencia con el desempeño que procuraban poetas, narradores, plásticos y directores en aquel momento. Para quienes ofrecimos a la obra no sólo el aplauso del que reconoce un texto loable, sino además el regocijo al advertir la revelación de una poética ya certera y distinta, el nombre de Raúl Alfonso (Santa Clara, 1966) se convirtió en el de un autor a seguir, en espera de esos hallazgos que esta primera obra presagiaba.

Lamentablemente, después de aquel estreno, las piezas que escribió Raúl no subieron a escena según la continuidad que prometían. Eran leídas en los manuscritos que circulaban entre sus fieles; los investigadores que se le acercaban pueden mencionar textos aún inéditos que han ido convirtiéndose en un misterio para quienes no hemos podido revisarlos. En todos, eso sí, su escritura sigue estando en deuda con motivos polémicos, al valorizar al ser humano en situaciones límites en las que el dolor, el desgarramiento y la violencia acentúan los conflictos de una vida que puede resultar o parecer atroz. El gay, el marginado, el sujeto reprimido por las reglas de una moral que deja de ser orden para tornarse castración absurda, son personajes recurrentes en sus obras; ciertamente asfixiantes y agónicas, pero también lo suficientemente rigurosas como para que estos y otros gestos *incómodos* sean asumidos por el espectador, hasta hacerle comprender cuán cercanos a su propia existencia pueden ser esas *descripciones del abismo*, fábulas morales en las que lo poético -en tanto atmósfera y no vano discurso- cobra real importancia. Leídas sin el prejuicio que ha marcado ciertos distanciamientos, **El grito**, **Islas solitarias**, **Bela de noche** y ahora **Mamá** -sus cuatro piezas estrenadas hasta hoy- dan fe, más allá de sus logros y defectos, de esa otra voluntad que puede demarcar el detenerse en los aspectos más oscuros y desolados de una realidad siempre múltiple, ambigua, cambiante: el derecho que tiene todo creador para escoger, desde sus vivencias, un modo de interpretar -o imitar- la vida, abordándola con dureza, insolencia o ironía, y en la que la belleza se obtiene, generalmente, tras un arduo sacrificio. Afortunadamente, estas líneas han sido provocadas por el reciente estreno de una de sus obras: el encuentro que, en algún momento, debía producirse entre la dramaturgia de Raúl Alfonso y una compañía como Teatro en Las Nubes.

SEGUNDO. UN TEATRO EN LAS NUBES

Alejados de los grandes escenarios, sin el favor generalizado de la crítica, que gozan otros de más larga trayectoria, desde finales de los años 80 y principios de los 90 comenzaron a surgir, en toda la Isla, pequeños grupos que -partiendo de los métodos de la vanguardia escénica, arriesgándose con textos de fuerte carácter experimental, o dinamitando con mayor o menor conciencia lo que se reverencia como tradición- han ido modificando el rígido concepto de lo que se tenía por nuestro panorama teatral. Pocos de aquellos empeños sobreviven: y más, pocos han conseguido levantar un estilo reconocible, coherente, a través de las puestas en escena que, por encima de tantas dificultades, consiguen estrenar. A quienes persisten desde entonces -Teatro Obstáculo, Teatro a Cuestas, Estudio Teatral de Santa Clara...-, los investigado-

res debieran haber dedicado ya acercamientos más rigurosos; lo hecho por estos grupos bien lo vale, y el concepto de alternatividad que ellos representan ya debiera haber sido asumido entre nosotros con el rigor o la naturalidad que sus virtudes exigen. Uno de estos colectivos es Teatro en Las Nubes, surgido en 1991 bajo la dirección de Rolando Tarajano, quien -al estrenar un texto de Salvador Lemis, **Asno-Asna**- pasaba a integrar la nueva generación de directores cuyas propuestas evidenciaban una reacción atendible a la ya temida crisis de nuestra escena.

En 1993, Teatro en Las Nubes regresa con otra pieza de Lemis, consiguiendo su puesta más lograda. La historia de Angel, Mae y Pae remarcaba esa estética de la violencia, en la que el gesto, el actor todo, se entrega a una catarsis marcadamente intuitiva, tendiendo hacia el espectador puentes de agresión y complicidad rotundas. Un texto sobrio e hiriente; una limpieza escénica plena de eficacia; un cuidado en los detalles que ampliaba cada actitud y una banda sonora capaz de reforzar el dramatismo del conflicto apelando a una visión enjuiciadora de nuestra nostalgia, convirtieron a **Tres tazas de trigo** en un momento memorable no sólo en la trayectoria del grupo, sino también del momento de su estreno.

Luego, en 1994, por una vez Teatro en Las Nubes no empleó el texto de un joven dramaturgo del país, sino a la ahora célebre Marguerite Yourcenar, para estrenar **Las culpables**. El espectáculo, que fusionaba dos fragmentos del libro *Fuegos*, añadía a la excelencia de lo conseguido en el montaje anterior un trabajo gestual de trazado aún más laborioso, acentuado por la austera disposición de todo elemento y secuencia. Estos rasgos han hecho de cada montaje una pieza que dimensiona y continúa los hallazgos y obsesiones de la puesta precedente, concediéndole al devenir del grupo una especial unidad, una *clase* reconocible que particulariza su presencia en nuestro medio, y reclama una atención no siempre prodigada.

Deseoso de polémicas, consciente del riesgo mismo que debe ser el Teatro hoy, el grupo no ha detenido su gesto y acaba de presentar una nueva pieza de Raúl Alfonso, quien la escribiera para ellos, en agradecimiento a la honda impresión que le causara **Tres tazas de trigo**. Así comenzó el proceso que ha culminado con el estreno de **Mamá**. Y una vez más puede discutirse sobre esta aventura, este salto al abismo que pretende ser y al que pretende invitarnos Teatro en Las Nubes.

TERCERO. EN UNA TORRE DE PIEDRAS NEGRAS

En el curso de un año que no ha ofrecido, lamentablemente, demasiados estrenos de interés, el mero hecho de que Teatro en Las Nubes vuelva a escena, merece ya atención y aplauso. Con plena seguridad, más allá de los elogios o señalamientos que **Mamá** pueda recibir, la puesta provocará polémicas, diálogos, que someterán a prueba no sólo la calidad de este montaje, sino también la propia trayectoria del grupo. En una torre alejada del mundo, Mamá domina a sus hijos, a quienes aterroriza con la historia del Iguandrago, un monstruo que sólo ella ve y que resulta su mejor pretexto para evitar que los niños la abandonen. Las consecuencias de este encierro se vuelven terribles cuando ya no queda, para los hijos, más solución que rebelarse. Se trata de una fábula premeditadamente cruel, que los investigadores añadirán gustosos a esa tradición de la dramaturgia nacional que se ocupa de la tan llevada y traída *desintegración de la familia*. Teniendo en cuenta que, de un modo o de otro, ésta es una de las obsesiones que se repiten en sus anteriores montajes, no era difícil predecir que Teatro en Las Nubes conseguiría una puesta inquietante; y así ha sido. Una vez más, el gesto se hace violento, dionisiaco; las actrices se desplazan bajo constante tensión y la atmósfera se vuelve casi irrespirable. Estos mismos elementos, caros ya a la estética del grupo, son quizás los que deban replantearse en el montaje que, al elevar a tono de tragedia cada circunstancia, deja escapar algunas situaciones que permitirían al público descubrir matices y variaciones en el espectáculo, en los que la ironía o el ridículo que termina siendo el personaje protagónico mucho podrían iluminar, sin dejar por ello de revelármolo como una amenaza.

Apelando a recursos que provocan un real desasosiego, **Mamá** reflexiona acerca de ese otro poder que es también la familia, para provocar lecturas que el espectador podrá o no asumir; pero asaeteándolo siempre. Buena parte de esto se debe al trabajo actoral de Niurka Noya, Gretel Trujillo, Jorge Ferdecas y Gilda Bello, a quien vale elogiar por su convincente entrada, más allá de la confirmación que, para los otros actores, representa la puesta, de diseño brutal y preciso, que procura crear en el auditorio la impresión de una fábula atemporal y acechante. Quiero recordar dos momentos de indudable altura: el regreso de la Niña, estructurado a partir de una estremecedora pieza musical y un esbozo danzario de elocuente vigor, así como la secuencia de los asesinatos que el Niño ejecuta sobre la irreductible Mamá, también re-



forzada por una banda sonora que consigue hacer énfasis en la crueldad del esperado momento, a punto de convertirlo en toda una metáfora en la cual se reajustan y desatan nuevas líneas y tensiones de la pieza. Son escenas que pueden contarse entre lo mejor de lo creado por Tarajano, y que, de acuerdo con su trayectoria y validez, acaso me permitan señalar que, con esta obra, Teatro en Las Nubes parece cerrar un ciclo, un recorrido que ahora debe ampliarse hacia zonas de indagaciones más ambiciosas, en pos de las respuestas que siguen buscando estos montajes, algunas de las cuales ciertamente ya se han recibido. Habrá que esperar por esas proposiciones, que el grupo sabrá explicitar con la coherencia que ya se le ha elogiado, inquietando siempre, acosando siempre, hasta vencer la incertidumbre que amenaza siempre al acto creador.

Cosa difícil es hablar de un montaje así cuando sólo se ha producido una función del mismo. Estoy seguro de que, tras una temporada, todo ganará en intensidad, se hará más rico y podrán delimitarse sus defectos y virtudes con una claridad mayor. Entonces, hablaremos de esta puesta con el detenimiento que el estreno quizás nos arrebatara y sabremos comprenderla como el paso que ahora es: la vuelta de un dramaturgo capaz, el retorno de un grupo persistente y valioso, un alerta implacable lanzada a un paso del más cercano abismo.

UN EQUIVOCO TEATRAL

O. V.C.*



LUIS CARRACEDO

Al ver, otra vez, **Los equívocos morales**, el último montaje de Teatro Escambray, me han asaltado numerosas interrogantes sobre el espectáculo y sobre la trayectoria más reciente de este esencial colectivo. Intentaré compartirlas con los lectores.

1

Con el estreno, diez años atrás, de **Accidente**, el Escambray marcaba una importante inflexión en su derrotero.¹ El grupo proseguía con esta obra una renovación conceptual y expresiva iniciada con **Molinos de viento** (1984). No se trataba, en ese

momento, de obras que recogían un conflicto entre los "rezagos del pasado" y el presente,² sino entre las distintas contradicciones y perspectivas del hombre ante su propia actualidad. La vocación social del Escambray se modificaba, al profundizar la mirada crítica a la sociedad cubana contemporánea. **Accidente**, a pesar de las deficiencias del texto de Roberto Orihuela, potenciaba el original mediante una puesta en escena cuyos presupuestos se alejaban del tratamiento realista que parecía exigir la historia contada: una fábrica donde un destacado obrero sufre un accidente de trabajo a causa de las incongruencias de un proceso productivo que descuida al ser humano. Con respecto a **Molinos...** era superior al encontrar una adecuada equivalencia entre el plano temático, el discurso escénico y el

¹ Se encontrarán aquí algunas ideas expuestas, indistintamente, en varios trabajos escritos por mí sobre el Escambray. Cf., por ejemplo: *La aventura del Escambray. Notas sobre teatro y sociedad*, Ed. José Martí, La Habana, esp. Cap. III "El viaje inconcluso".

² Como en la primera etapa de la trayectoria del grupo, enmarcada por varios investigadores entre la fundación del colectivo, en 1968, y la década de los 70.

lugar del posible receptor. Aunque la comunicación propuesta era, en última instancia, tradicional, el montaje se concibió para espacios no convencionales. De esta manera podría llegar hasta el espectador de los centros fabriles, aquellos que habían servido a la investigación sustentadora del espectáculo y, en definitiva, frecuentar a públicos no habituales. Una función permanente del Escambray.

En este sentido, **Accidente** abrió también una disyuntiva para el trabajo del colectivo. ¿Cómo conciliar el imperativo interno de reformulación del lenguaje teatral sin perder el diálogo con amplios públicos? ¿Podría continuarse ese camino renovador sin encerrarse en la sala teatral? ¿Cómo equilibrar las necesidades de expresión del grupo con las de recepción de los espectadores? ¿Dónde estarían los signos del Escambray en esta nueva etapa? Ante el complejo tejido social del país, las búsquedas del propio colectivo y las naturales influencias a las que se ha visto sometido, el renuevo generacional ocurrido en su interior, la existencia de otros sectores de público con (relativamente) cambiantes niveles de recepción, el Escambray ha ido encontrando respuestas no exentas de contradicciones.

Sin renunciar a una clara vocación de indagación en la sociedad a través de una escena fuertemente permeabilizada de lo "social" y mediante el uso de novedosos mecanismos artísticos, el grupo ha procurado elaborar un discurso de mayor complejidad. Para ello, se han servido de los recursos teatrales más contemporáneos en la búsqueda de un lenguaje mucho más metafórico y simbólico, potenciador de una escena de múltiples significados. Aunque no se ha logrado en cada caso ni en los máximos ejemplos en toda su intensidad, ahí están espectáculos como **Fabriles** (1991), **El ladrón** y **La paloma negra**, ambos de 1993, para confirmarlo.

En estos montajes, la búsqueda artística responde a un triple propósito. De un lado, captar una realidad más difícil de refractar en imágenes y, a su vez, la urgencia de los artistas de expresarla de una "nueva" forma. De otra parte, no perder la interacción con el espectador de hoy. Pero en ningún caso se ha tratado de estar a la moda, sino de utilizar los instrumentos que, en el presente, pueden propiciar e incentivar el encuentro entre teatro y público.

Además, el Escambray ha insistido en esa línea de creación desde la perspectiva de que el público -antes muy caracterizado en su enclave- ha tendido

a la homogeneización.³ Aunque esto es innegable y, por consiguiente, los espectáculos -portadores de ideas comunes a toda la nación- son plenamente disfrutables en cualquier lugar del país; a mi juicio, el colectivo no debe abandonar la posibilidad de actualizar su relación con particulares fracciones de público del Escambray⁴ u otros normalmente pretéridos en el espectro de nuestros posibles espectadores. ¿Se han transformado todos los espectadores de la zona? ¿Y hacia qué dirección se han inclinado en sus gustos estéticos?

Otro aspecto aparejado a lo anterior tiene que ver con la concepción del espacio escénico. El sistema de relaciones internas de todos estos últimos montajes se encuentra concebido para la sala teatral. Aunque el grupo posee un cierto dispositivo técnico que le permite funcionar en espacios no teatrales, no se oculta aquí una contradicción que puede crecer y resultar insalvable si los espectáculos tienden a ser únicamente valiables -y de hecho reales según el diseño técnico- en una sala teatral con determinadas condiciones. Lejos estoy de pretender reavivar una estéril polémica acerca de la sala. Sólo intento decir: a pesar de que en teoría -y potencialmente en la práctica- la sala no es un sitio exclusivista y sí accesible a todos, en realidad, por razones culturales, de tradición y sociales, numerosos sectores permanecen desvinculados de éstas, incluso allí donde las hay.

¿Estamos obligando al Escambray, desde la relativa incompreensión del ejercicio crítico, a una continuidad -aún dialéctica- imposible a esta altura? ¿Analizamos sin comprender las oscilaciones lógicas de un proceso de trabajo concreto?

Recuerdo, sin embargo, que el director Carlos Pérez Peña, responsable de las puestas en escena de **Accidente**, **Fabriles** y **La paloma negra**, logró, sin dudas, una estética acorde con una necesidad múltiple. Alcanzó a producir una más compleja emisión de sentido, catalizando imprescindibles nociones de la experiencia del grupo. Ahora, **Los**

³ Por varias razones: mayor nivel educacional, acceso a los medios masivos de comunicación, aparición y consolidación de sectores profesionales y estudiantiles... Cf. Rafael González: "Teatro Escambray: hacia el interior del cubano", en *Conjunto*, nos. 95-96, octubre 1993-marzo 1994, La Habana, pp. 46-54. Ver allí mismo, de Omar Valiño: "El desafío presente del Escambray", pp. 55-63.

⁴ Cuando digo aquí zona Escambray no intento, ni por asomo, confinar al grupo a un lugar físico que siempre rebasaron, sino a un espacio simbólico -ligado a una función-: el de la creación teatral para públicos no entrenados.

equivocos morales parecen (intentándolo o no) continuar esa trayectoria. De hecho, para mí, replantean un conjunto de cuestiones que todo colectivo debe hacerse de manera permanente: ¿Qué lugar ocupa este montaje en la trayectoria más reciente del Escambray? ¿Continúa la renovación precedente? ¿Suma perfiles propios a ésta o los desdibuja? ¿Logrará este espectáculo una verdadera y profunda interrelación con los públicos a quienes siempre interesaron las propuestas del grupo?

2

Durante el pasado Festival de Teatro de La Habana tuvo lugar el estreno de **Los equivocados morales**, de Reinaldo Montero, bajo la dirección de Javier Fernández. Un dilatado proceso de trabajo, el cual hubo de vencer numerosos obstáculos y dificultades, los condujo hasta allí. En ese instante, el juicio crítico resultaba improcedente porque el montaje no estaba concluido. Aun así, podía descubrirse dentro de la extensa y accidentada función el suficiente material -rico en sus contradicciones- para lograr una puesta en escena. No se revelaba entonces un sentido del espectáculo, pero cabía esperarlo.

Un año después, en la representación que observé en el Festival de Camagüey, es evidente que el montaje ha continuado trabajándose con el objetivo de acortarlo. Pero, a pesar de esa "concentración", no encontré una lectura coherente del original ni una nueva proposición a partir de éste.

La pieza de Reinaldo Montero elige como telón de fondo la célebre batalla naval acaecida en la bahía de Santiago de Cuba en 1898 y protagonizada por las fuerzas navales estadounidenses y la escuadra española. Este episodio fue determinante en el curso posterior de la guerra hispano-cubano-norteamericana. No obstante, **Los equivocados morales** no es un drama histórico. Esa referencia, sin dejar de tener importancia, incluso a nivel cognoscitivo, opera como un sistema de relaciones dentro del cual van a colocarse las acciones de los personajes. Estas acciones y sus móviles constituyen uno de los dos núcleos conceptuales de la obra. Como eje de éste encontramos al jefe de la escuadra ibérica, el almirante Cervera. Sus dudas o su convicción acerca del papel que debe jugar frente al mandato expreso de sus superiores son esenciales. Cervera adquiere un carácter trágico al representar al hombre que, con pleno conocimiento de causa, se enfrenta de manera indefectible al destino, igualado aquí a la orden militar.

Por otro lado, la presencia de un trío de actores-comediantes (Pardiez, Resoples y Rimbombante) y el rol que les ha sido otorgado, constituyen un segundo núcleo de ideas de **Los equivocados morales**. Al tiempo que con su accionar relativizan de manera permanente la historia y la colocan en *situación representada* -en realidad teatral, una suerte de metafísica del teatro-, sufren su condición de actores. La obligación de repetir como Sísifo una tarea que jamás culmina y en la cual no pueden influir para transformarla. De esta forma, el autor introduce otro nivel de reflexión sobre el destino trágico. Así, vuelve -como en buena parte de su última producción literaria-⁵ sobre la idea según la cual el hombre en la historia está condenado "a empezar siempre de nuevo [realizando], esfuerzos y enojos que no concluyen más que en un repetido comienzo..."⁶

Al mismo tiempo, ambos núcleos estructuran dos polos independientes que permiten una oscilación de tonos en el texto. Si el primero tiende a la densidad dramática, el segundo lo hace a la ligereza. Desde un mismo punto de vista, se entretiene así una lectura de la historia como tragedia con otra visión del tiempo histórico como comedia. No es posible aquí la vencida fórmula forma-contenido; los recursos utilizados expresan en sí mismos ideas, al tiempo que revelan novedosas aristas de aquéllas.

Sin embargo, la puesta en escena de **Los equivocados morales** parece haber interpretado esos polos simplemente como "recursos formales". De hecho, puede observarse en el montaje una clara contraposición entre ambos. En vez de aprovechar la tensión indudable entre éstos, la puesta tiende a privilegiar la primera zona como la portadora del discurso ideológico, en tanto utiliza la segunda como la responsable de la "teatralidad" del espectáculo.⁷ Ese confinamiento empobrece ambas zonas y por supuesto la puesta en escena toda. Sí, efectivamente, a los efectos de un montaje los

⁵ Cf. *El suplicio de Tántalo (otra vez)*, Ed. Unión, La Habana, 1994; "Concierto barroco", adaptación del libro homónimo de Alejandro Carpentier, en colaboración con Laura Fernández, inédito; "Medea", inédito y "Trabajos de amor perdidos", en *La Gaceta de Cuba*, no. 1/1996, pp. 48-53.

⁶ Reinaldo Montero: "El suplicio de Tántalo (otra vez)", en libro homónimo, ed. cit., p.36.

⁷ En este sentido, tampoco aprovecha el contrapunteo entre los diferentes estilos actorales de los integrantes del Escambray.

excesos literarios del texto o, en ocasiones, el carácter explicativo resultan poco teatralizables, no considero que esta vía sea la correcta para resolverlo.

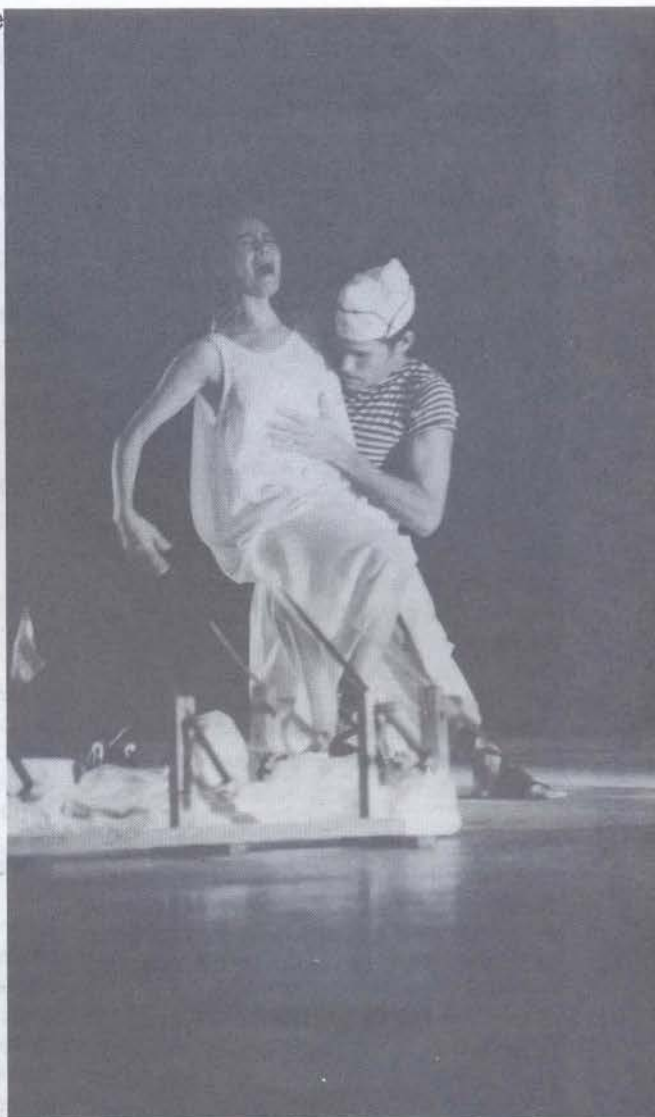
Así, el uso desmesurado de recursos paródicos -casi siempre en manos de los comediantes- y su excesiva utilización terminan por devorar cualquier propósito de relativizar la acción de los personajes centrales. De hecho, no se crean así nuevas significaciones y se destruyen, en alguna medida, las que porta el texto. Este caos, al que se suman otros personajes o roles, deriva en un accionar astracanesco. A su vez, el pretendido uso del pastiche, de citas e intertextualidades casi siempre inoperantes a niveles concretos de significado, culmina en aquelarre.

En la medida que avanza el espectáculo, lo que pensamos era una equivocada elección de recursos, revela la carencia de una lectura profunda de la pieza. Y no porque se trate de una defensa a un texto imperfecto como el de Montero, sino porque la puesta en escena no esboza una lectura propia de **Los equívocos**... sea ésta afirmativa, contraria, alternativa... Al tiempo que se desvirtúan los presupuestos de la pieza, no aparecen los del montaje.

De esta forma, el manierismo deriva en un discurso de imágenes conflictuadas e irresueltas, agotadas y repetidas, cuyo afán de lograr una ansiada intensidad final conduce a una aceleración desmesurada y una inútil gritería por parte de algunos actores. El paroxismo llega a su fin cuando Tica -la joven cubana enamorada del grumete español Balboa-, cubierta por una bandera cubana, se enfrenta "danzando" al sable empuñado por Cervera. La búsqueda de la imagen por la imagen lleva a este sinsentido, insustentable tanto en el texto como en la puesta.

Esta parafernalia oculta, no obstante, los paralelismos entre las lecturas posibles del público sobre la

Ahora bien, si el espectáculo estuviera logrado, ¿cabría cuestionarse su presencia en el repertorio del Escambray? Es muy difícil responder sobre aquello que hubiese podido ser, además de no correspondernos exactamente a nosotros. Pero frente a **Los equívocos morales** como espectáculo conviene reflexionar sobre el papel de la identidad. Aunque ésta es dialéctica y ya en la primera parte de este mismo trabajo he procurado demostrarlo, valdría la pena pensar sobre si una identidad admite cualquier tipo de adiciones. Cuestionarse si un rostro soporta cualquier tipo de máscara.



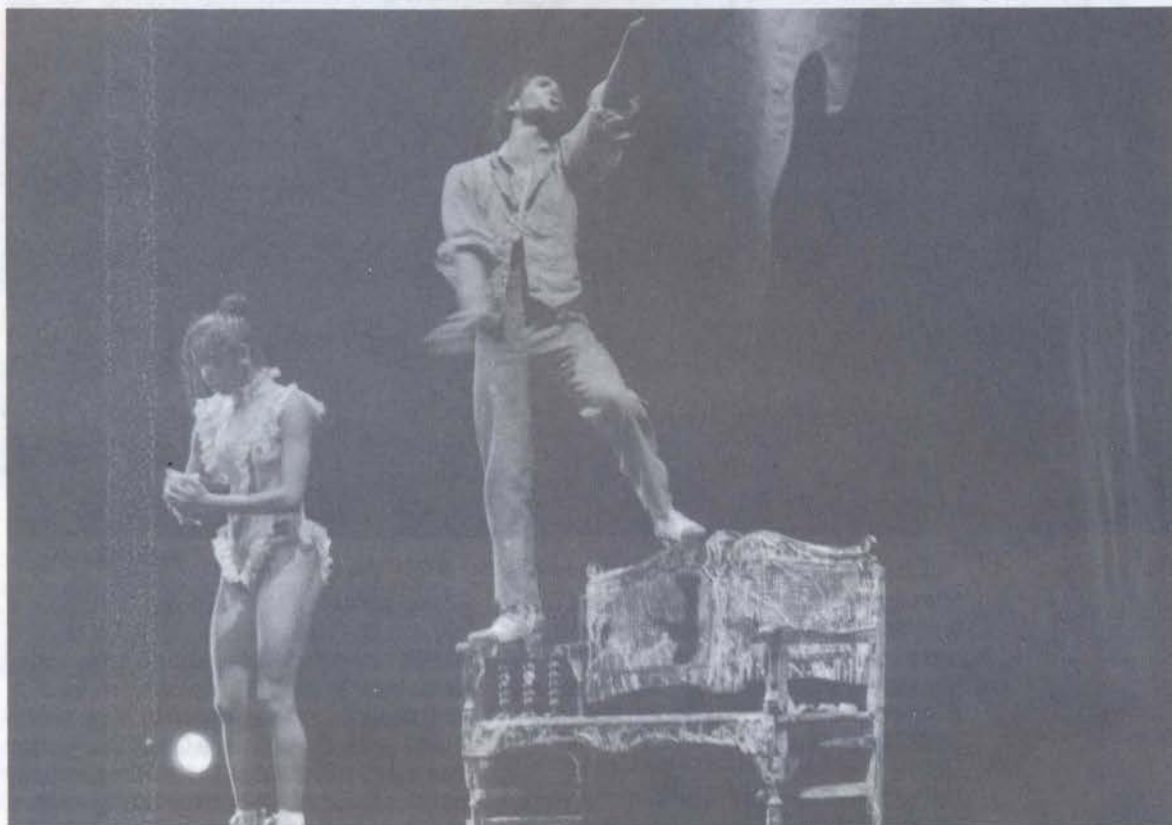
LUIS CARRACEDO

posición ética de Cervera -planteada con sumo equilibrio en el texto, ni apoyada ni rechazada- y su realidad, así como el establecido con la angustia de los comediantes al verse condenados a la repetición infinita de sus actos.

*Omar Valiño Cedré.

SI ME PIDES EL PESCAO...

Ramiro Guerra



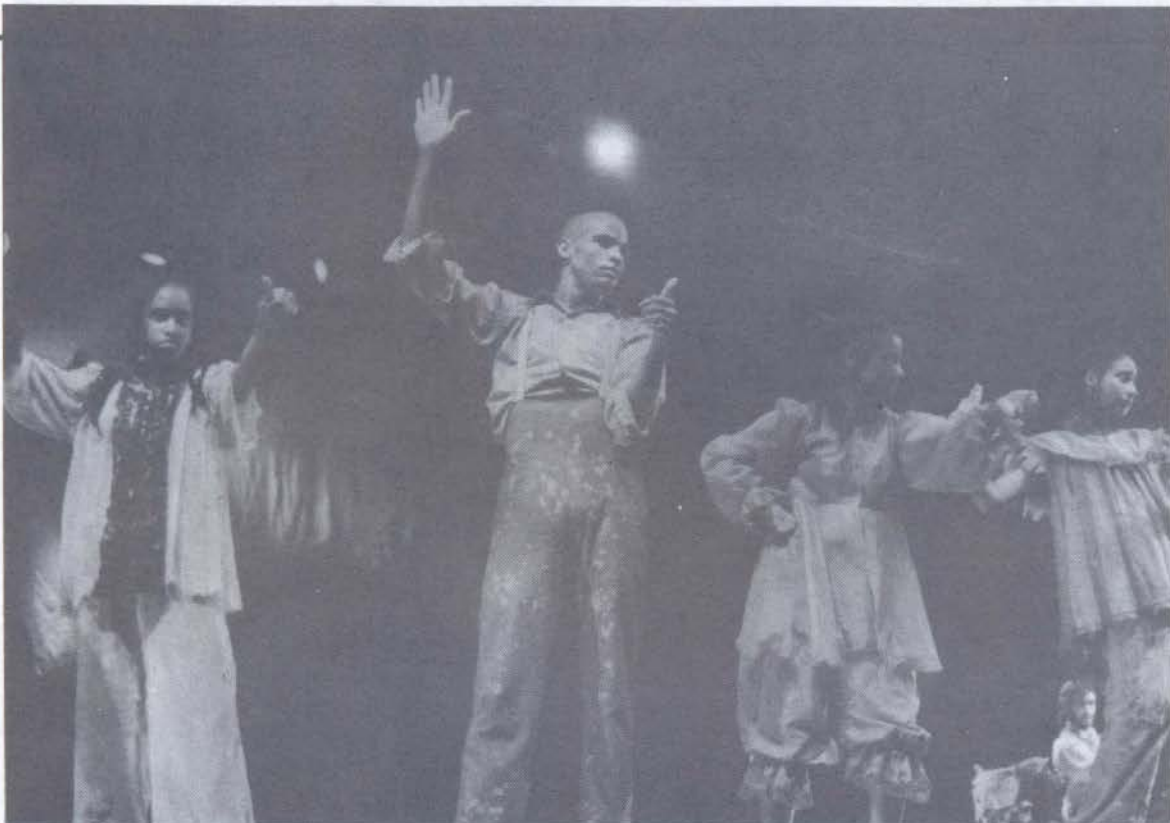
ISMAEL RODRIGUEZ

El pez, la torre, el nadador, el asfalto, pudieran ser las cartas de un tarot criollo, posibles anunciadores de calamidades tales como el jineterismo, el cambalacheo, el cabaretazo y otros males. Marianela Boán y sus huestes de Danza Abierta han jugado con todo ello para esta realización coreográfica: **El pez de la torre nada en el asfalto.**

Si la mezcla de ruidos de mar, Sindo Garay, Virgilio Piñera, Pablo Picasso, *contact improvisation*, danza contemporánea y rumbones urbanos, puede parecer una aventura asaz escabrosa para una coreografía seria, sin embargo, en el quehacer de Marianela se convierten en un fuerte exorcismo danzario en contra de los actuales maleficios de la realidad. Una apretada dramaturgia le ha permitido recorrer varios códigos, desde los más estridentes de la gestualidad urbana hasta la más alta concre-

ción cinética del momento, pasando por los juegos verbales de fuerte ritmo popular.

Si muchas sociedades del siglo XX se encuentran sumergidas hasta el tope en el consumismo, en su correspondiente cultura de las cosas, a su lado coexisten otras del no consumo, con su equivalente cultura de la falta de cosas. Estas últimas no son menos inquietantes y delirantes que las primeras. Es en esta área de lo blanco-negro y lo negro-blanco, que Marianela se lanza con sus bailarines hacia coordenadas de los aspectos más violentos de nuestra idiosincrasia: la melancolía ante los horizontes isleños junto con el rumbón catártico, el espectáculo sensual barato delante de las bambalinas hambrientas, la altura de las nubes sobre el adoquín callejero, todo en uno a través del movimiento y la trepidación escénica llena de múl-



ISMAEL RODRIGUEZ

tiples signos, bien atrevidos muchos de ellos, como la superposición de la música de *La Bayamesa* con la procaz danza de las pequeñas aprendices de jineteras o el humorístico dueto en el sofá sobre el idealismo de la feminidad cubana con *Perla marina* convertida en danzón.

Los bailarines Alexander Varona, Danai Hevia, Grettel Montes de Oca, José Antonio Hevia, Julio César Manfugás y Mailyn Castillo, se muestran camaleónicamente mutables en todos los difíciles requerimientos de la obra, la cual los llevó a mimetizarse tanto con las olas del malecón habanero como con los ángeles desnudos de la transfigurada procesión final, pasando por la enervante histeria del cabaretismo o la desesperación del deseo migratorio.

La obra posee una acabada factura teatral, des-acostumbrada e inusual en nuestros escenarios danzarios desde hace ya algún tiempo. Tanto el maquillaje y la iluminación, como los sorprendentes cambios de vestuario y lo escatológico barrietero o la sublimación reflexiva, fueron manejados por Marianela con un teatralismo de alta comunicación, que recordó la razón que tenía Venturi cuando plantó la bandera del posmodernismo en la frase de: "La simplicidad es un aburrimiento".

Un buen equipo de creadores liderados por Marianela logró una percepción de significados

potentes, integrada sin subterfugios laberínticos, a pesar de sus elaboraciones. La música de Juan Antonio Leyva transitó desde el melodramatismo de las cuerdas hasta la aséptica sonoridad de lo electroacústico, mezclado con rumba, trova, mambo y hasta salsa. El vestuario de Carlos Díaz se hizo exacto para corporizar las mutaciones emocionales de los cuerpos hasta prácticamente convertirlos en una de esas especies animales que simulan incluso el cambio de sexo para sobrevivir dentro del peligro ambiental. La iluminación de Alejandro Aguilar volvió a la escena danzaria cubana una imagen de fuerte conjugación colorista hasta lo barroco sobre la figura del bailarín. Fue hermosa la escenografía de Sandra Ramos, necesaria, a mi gusto, de cierta movilidad escénica acorde con la copiosa energía emitida por los bailarines.

Un espectáculo para bien recordar que no basta que un pescado pedido (aunque sea a la plancha) deba ser servido con aquello de "...te lo doy, te lo doy, te lo doy", perdiéndose la medida de la entrega, sin reflexionar que hay que retener aquello en que peligra la identidad, sin la cual se es más pobre que de costumbre. En fin, hay que agradecer a Danza Abierta el despliegue de comunicabilidad que desata con **El pez de la torre...** algo insólito en esta etapa en que la danza contemporánea se encierra con demasiada frecuencia en los misteriosos potes del laboratorio experimental que tanto la alejan del público en los últimos tiempos.

TAMARITA, EL POZO, EL GATO, EL COJIN BAILADOR Y LAS SIETE PIEDRITAS CON LA TERNURA DE UN COCUYO

Roberto Salas

Casi en vísperas de que finalice este siglo, el teatro de muñecos para niños y adultos puede percibirse como un fenómeno de trascendental vitalidad dentro del panorama escénico cubano. Aunque no son suficientes, existe entre nosotros una gran cantidad de teatristas, modestamente conocidos, dispuestos a revertir sus capacidades creativas en espectáculos titiriteros que contrapunteen, desde su condición artesanal, con la influencia de las "drogas electrónicas". Mientras la televisión impone su hegemonía en el amplio espectro de opciones recreativas del hombre moderno, hacedores y animadores de muñecos persisten en otras vías para dialogar y educar a las más tiernas generaciones de seres pensantes que pueblan este planeta.

A esta difícil tarea parecen entregados, desde su fundación, los integrantes de Pálpito.¹ Realizar espectáculos dirigidos a los pequeños espectadores ha sido una de sus directrices fundamentales, pero no la única. Este colectivo, con su noble y sostenido trabajo, ha ganado ya el afecto, la curiosidad y la paciencia de un grupo grande de amigos y se reconocen como aprendices de un oficio difícil y hermoso. Aunque no todos los actores han sido formados en recintos académicos, la entrega, la disciplina y el sentido de colectividad que predomina en los ensayos y en las representaciones, facilitan que cada nuevo montaje se convierta en una experiencia de superación profesional.

En junio de 1996, en el marco de la décima edición del Festival Elsinor, Pálpito presentó un espectácu-

¹ El grupo de teatro Pálpito fue fundado en marzo de 1993, y desde 1995 -siempre bajo la dirección general de Ariel Bouza (1976)- es uno de los proyectos artísticos del Centro de Teatro y Danza de La Habana. Espectáculos para niños estrenados: *Pinocho*; *Galápagos*; *El cochero azul*; *Historia de un caballo que era bien bonito*; *Los Juglares de Fandelli*; *Historia para contar*; *El amigo fiel*; *El pez enamorado*; *El roble avaro*, y *Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas*. Espectáculos para adultos estrenados: *Que el Diablo te acompañe*; *Josah la que pinta*; *Alfa del alba o la quimera de los siete sueños*, y *Así es, así os parece*.



MAURICIO FERNANDEZ

lo en el que cristalizaron algunas de sus más evidentes inquietudes conceptuales y de realización. Por la madurez de esta puesta en escena -requisito que supera algunas de las deficiencias técnicas incubadas en el montaje- **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas** fue merecedora de cinco importantes reconocimientos.² Su directora, Yanisbel Martínez Xiqués, es una estudiante de Dirección del ISA, y comenzó a ser reconocida cuando su único montaje anterior, **Historia para contar**, fue seleccionado como uno de los finalistas al Premio "Villanueva" de la Crítica de 1995.

Tras un estimulante e iluminador taller con Armando Morales -convocado por la revista **tablas**- sobre la estética de los títeres, Martínez concibió un

² Premio de la revista **tablas** a la mejor puesta en escena, Premio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas a la mejor puesta en escena; Premio del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, a un texto latinoamericano llevado a escena; Premio al mejor diseño escénico, otorgado por el Departamento de Diseño Escénico del ISA; y Gran Premio Elsinor -compartido-, conferido al hecho de mayor trascendencia académica en la formación de los profesionales de la escena.

espectáculo en el que la valoración y el tratamiento de los muñecos lograra un equilibrio consciente con el trabajo actoral de los manipuladores. La versión de un cuento de Aquiles Nazoa, "La niña, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas", se realizó desde el inicio mismo del proceso de trabajo, a partir de la colaboración de los actores con la directora. El sentido de la reescritura estaba en resaltar el valor de los muñecos dentro de la lógica argumental de la acción dramática.

Asumiendo el riesgo que supone el desconocimiento de las técnicas de animación que serían utilizadas, los actores comenzaron los ensayos, con la convicción de que sus propios errores serían la mejor escuela. Por vez primera, dentro de los montajes de Pálpito, un esperpento y una marioneta aparecieron sobre el escenario; se utilizaron además títeres digitales y parlantes. El perfeccionamiento de estas técnicas de animación ha constituido uno de los principales focos de atención de la directora, antes y después de estrenado el espectáculo. En realidad, el trabajo es difícil, pero muy necesario. Durante las representaciones se han hecho obvias las dificultades por las que atraviesa el actor cuando se ve obligado a manipular varios muñecos al mismo tiempo. Esta manipulación simultánea, aunque visualmente resulta atractiva para los espectadores, limita las posibilidades expresivas de los títeres y la precisión de sus movimientos.

Tamara Venereo Valcárcel y Pablo Javier López Rivas son actores sin formación académica y con una escasa experiencia profesional. Quizás por ello resulte natural que adolezcan de algunos problemas de ritmo y dicción, y que susciten en mí la impresión de que se sienten, a veces, tentados a trocar sus sentimientos auténticos por convenciones adquiridas. Sin embargo, ambos son jóvenes con una sabia capacidad para detectar sus propios errores, y permanecen absorbidos durante los ensayos por su conciencia perfeccionista. Si su trabajo de actuación no puede llegar a ser considerado brillante, no deja de ser decoroso y honesto, bordeando siempre una delicadeza que se agradece.

Hacemos mal si no consideramos el desarrollo evolutivo de estos creadores, quienes nunca han recibido ningún tipo de formación académica. Con la misma honradez, pudiésemos culpar a la directora por no haber sabido explotar sus capacidades histriónicas; pero ¿qué encontramos? Una talentosa creadora con igual escasez de experiencia profesional. Yanisbel Martínez no pudo impedir que su segundo montaje de dirección quedara marcado por la ingenuidad, la premura y el desconocimiento de principios y circunstancias que condicionaron la calidad formal de su trabajo. ¿Por qué no considerar **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y**

las siete piedritas, como lo que realmente es? Una huella creativa de personas que apenas comienzan a desarrollarse profesionalmente y que están inmersas en un proceso de aprendizaje. Martínez es la primera persona en asumir, de manera consciente, la necesidad de continuar trabajando con sus actores, porque sólo a la luz de las limitaciones que se reconocen en el proceso de ensayos, pueden, entre todos, continuar aprendiendo.

Los problemas técnicos que pude percibir durante las representaciones, no impiden que reconozca en éstas la inteligencia y la candidez de su directora. Una mirada aguda a la manera en la que se integran entre sí cada uno de los elementos del montaje, ayuda a comprender que las deficiencias son menores que sus aciertos. Tanto la reescritura del cuento de Nazoa, como la concepción de los diseños escenográfico y de vestuario, la utilización del espacio escénico, la música y el trabajo de los actores sobre sus personajes, son eficazmente puestos en función de resaltar lo que parece ser el propósito ideológico del texto y su realización en escena: la comprensión de que los sacrificios personales, cuando se hacen por una causa noble y generosa, fortalecen y estimulan nuestra espiritualidad. Considero que uno de los mayores logros de este espectáculo recae en la manera en que nos ayuda a reconocer las tantas veces que somos mezquinos con amistades y conocidos, lo poco entregados a sacrificar nuestros propios bienes materiales y espirituales.

Todo esto parece estar resaltado desde el argumento de la historia, y por los procedimientos expresivos que se utilizan para narrarlo. Ante los niños que asisten a las representaciones, y los adultos que los acompañan, dos jóvenes parecen dispuestos a contar la relación de amistad que se estableció entre una niña y un verde amigo. Tamarita vive en un pueblo donde se alimenta la creencia de que si se recogen y se cuidan durante un año siete piedritas, éstas se convertirán en monedas. La niña vive sola con su madrastra que la obliga a trabajar duro todos los días. Consigue reunir las siete piedritas en el pozo de su casa, y después de cuidarlas durante un año, descubre que el milagro se le ha cumplido; sin embargo, comprende que no tiene a nadie con quien compartir los beneficios materiales. Entonces, arroja las preciadas monedas al pozo y de éste sale un príncipe, pero convertido en sapo por la maldad de la madrastra cruel. Para ganar su amistad, Tamarita desafía los peligros que puede encontrar en su casa, esconde al sapo dentro de un cojín y luego enfrenta a su madrastra y su gato, rompiendo el hechizo depositado en la piel de su verde sapo, su príncipe amigo.

El argumento tiene el encanto de despertar gran interés en los niños, quienes se mantienen atentos



MAURICIO FERNANDEZ

de principio a fin. La acción, aunque evoluciona de manera continua, es mostrada de tal forma que grandes y pequeños se ven obligados a hacer uso de su imaginación para completar segmentos de tiempo y espacio, importantes para la comprensión lógica de la historia, sugerida apenas por los actores, como, por ejemplo, los espacios donde se desarrolla la acción, que pueden ser sólo indicados por el uso de un elemento escenográfico. Aunque la historia de Tamarita transcurre en diferentes locaciones, el espacio escénico se encuentra prácticamente vacío, hecho que obliga a los actores a desplazarse de un set de acción a otro, ayudados por las convenciones de su gestualidad y por la verosimilitud de sus palabras; no obstante, estas circunstancias no parecen disociar el proceso de identificación emotiva de los niños, ni tampoco el de los adultos.

Es importante señalar el papel de la música en el momento de valorar los estímulos que propician en los espectadores una mejor comprensión de los conflictos y las aspiraciones de los personajes, porque además de crear atmósferas que acentúan o clarifican ciertas situaciones dramáticas, algunas canciones reafirman la posición de los personajes en ciertos momentos de la acción y complementan ideas sobre ellos mismos, que apenas aparecen esbozadas en los parlamentos. Todas las canciones -compuestas especialmente para este espectáculo por Frank D. Zuazo-³ se integran, con un alto contenido poético, a la candidez que predomina en el entorno visual de la puesta en escena.

³ Frank D. Zuazo (1972), músico, actor y director de escena. Fundador del grupo Pálpito y uno de sus directores artísticos. Dentro de este colectivo ha dirigido *Los Juglares de Fandelli* y *El roble avaro*. Realizó también para esta puesta el diseño de los muñecos.

Cuando comienza la representación, se impone la sobriedad; al fondo del escenario puede observarse un gran retablo blanco, y hacia su centro la figura congelada de los actores. Mientras transcurre la narración, sobre el retablo se va pegando retazos de colores brillantes que ilustran el entorno de la casa de Tamarita. Las formas que emergen del retablo simulan el dibujo de un niño.⁴ También el diseño de los muñecos -marcados por cierta disparidad estilística- y el de vestuario de la actriz, aluden a cierta ingenuidad infantil. El actor, sin embargo, permanece siempre vestido de negro, dispuesto a no disociar la atención de los espectadores mientras anima indistintamente a los siete muñecos. Al final de la representación, con el retablo lleno de imágenes y los actores de vuelta a la postura inicial, un ciclo de vida termina y otro comienza.

Tamarita, el pozo, el gato, el cojin bailador y las siete piedritas sigue contando con la experiencia de sus hermanos mayores, los anteriores montajes de Pálpito. Si éstos no hubieran sido realizados, las circunstancias serían diferentes y la excelencia formal de la propuesta analizada también. A este colectivo, la joven directora agradece uno de los hallazgos más importantes de su temprana existencia: descubrir lo importante que resulta para ella el trabajo con los niños, para garantizar su libertad humana y dejar -según el sueño de Martí- en sus espíritus, una frescura no desfigurada con convenciones impostadas, procurando mantener sus naturalezas ajenas de prejuicios y poniéndolas en aptitud de tomar, por sí solas, las cosas útiles y nobles de la vida. Si creo que esta obra será la brújula espiritual de sus futuros montajes, es porque cuando dialoga con los niños para los que trabaja, sus ojos brillan con la ternura de un cocuyo.

⁴ El diseño y la realización de la escenografía corresponden a Mauricio Fernández (1974), estudiante de escultura del ISA y graduado en San Alejandro.

RETABLO DE JUGLARES

Yamina Gibert Núñez

Regresar al retablo tradicional, a la necesaria exquisitez de la animación titiritera por una identidad, siendo mucho más auténticos, sin permitir la contaminación del falso experimentalismo, pienso que soluciona en gran medida la problemática artística del teatro para niños y jóvenes en Cuba, que parece ascender, y encontrarse en franca recuperación. Así lo indica la muestra nacional representativa de la sexta edición del Festival de Teatro de Camagüey.

Sin embargo, la región oriental del país pudo ofrecer pocos ejemplos, debido, por un lado, a las notables ausencias de provincias que no estuvieron representadas en el certamen competitivo, y, por el otro, la falta de acabado o de buena facturación en las obras de aquellas que sí participaron. Es que este teatro parece que aún no termina de hacerse, le falta buen gusto y ha perdido referente estético informativo. No obstante, llamó la atención en el evento, por su dignidad y apropiada sencillez espectacular, **Juglares y Meñique**, del grupo Pequeño Príncipe, de Bayamo.

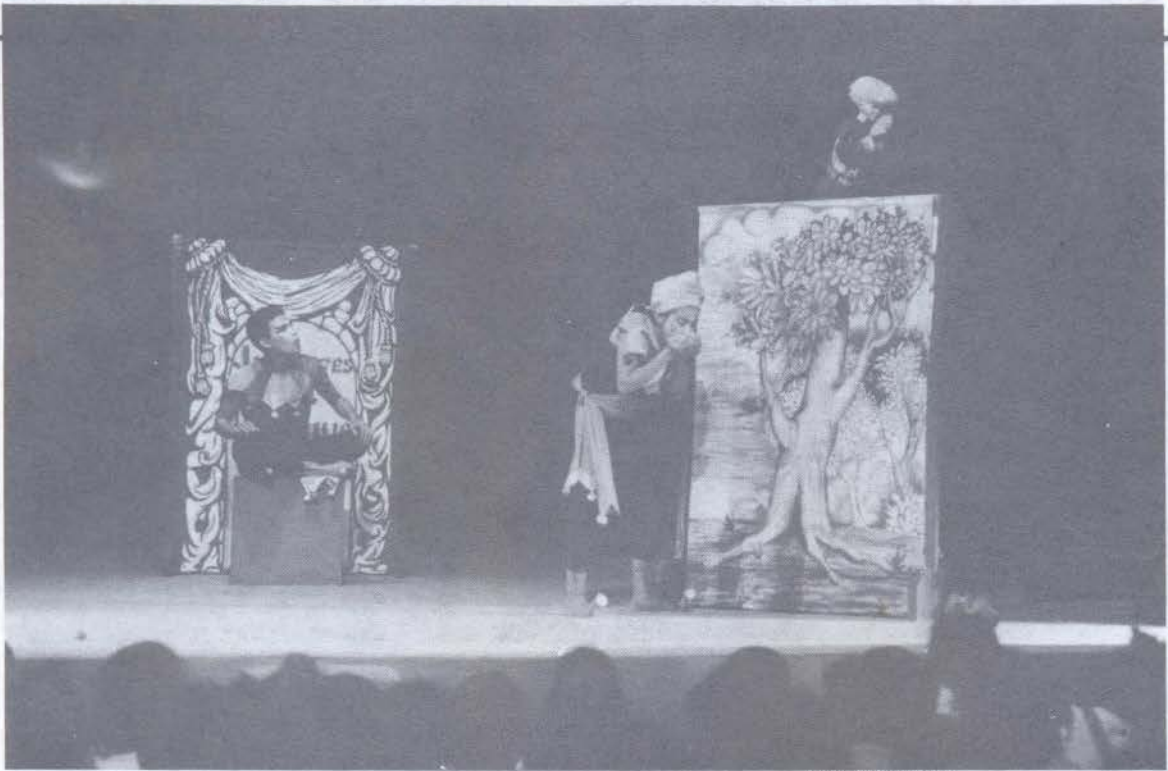
Lariza Faure, Luis Zamora y Rafaela Téllez son los actores-narradores que cuentan (con el auxilio de algunas técnicas de manipulación) la historia del "sabichoso" Meñique que tanto recordamos de *La Edad de Oro*. Se trata de una nueva versión que retoma la adaptación de Francisco Garzón Céspedes, reelaborada por el colectivo, en forma de un divertimento para tres actores juglares, quienes al desdoblarse exponen el cuento ya memorizado por cualquier niño en nuestro país.

Su directora artística -la propia Rafaela Téllez- argumenta que fueron sus propósitos encontrar (con una puesta en escena de pequeño formato) el justo aprovechamiento de la individualidad creadora, que en su trabajo de economizar recursos pondría a prueba la imaginación y la capacidad actoral, sin limitar la justa y orgánica expresión y la técnica mixta en perspectiva, porque en ningún modo se renunciaría al títere. Se interesaron, en gran medida, por los valores -extraídos conceptualmente del texto original- que definen la inteligencia, pues con Meñique se habría de constatar cómo las apariencias engañan, pues esos altos valores no se encuentran en la subestimación gratuita de la pequeñísima estatura de algún ser humano, sino en la sabiduría que surge del esfuerzo y del talento espontáneo.

El grupo titiritero Pequeño Príncipe (fundado en 1979) inició el proceso de **Juglares y Meñique** en 1983, con Carlos Leyva, hasta llegar a 1995 con la propuesta actual, que viene siendo la condensación de un trabajo y la maduración de un equipo aún joven que decidió dedicarse al teatro después del ejercicio como instructores. Para esta realización trataron de incidir en la poética del juglar, para aportar con la improvisación la posibilidad de frescura y juego, huyendo de toda complicación en la imagen visual y de las limitaciones materiales que tanto agreden al resultado artístico.

Es interesante cómo el colectivo adecuó un sistema de composición en función de la imagen teatral encontrada para la representación juglaresca, para resolver escénicamente la dramatización de tan difícil y conocido cuento. La puesta tiene carácter inventivo en correspondencia con su necesidad de mostrar la capacidad para el arte de la representación lúdica con recursos expresivos utilitarios de alegorías (como, por ejemplo, la aplicación del mimo de pie animado, la figura plana esperpéntica que simboliza al gigante, la pantomima y la agradable música que pretende cierto ambiente medieval).

Son inteligentes las soluciones escénicas, pero el "Meñique" original -que no es un texto dramático- cuando se traslada a la escena, no se convierte en una reformulación teatral, debido a que el trabajo dramaturgico de la adaptación del cuento es literal y, por tanto, fallida, en cuanto a términos de nueva realidad conflictuada y de acción. La escritura base de esta representación -que pudiera crear un texto espectacular- no se logra y hace que se minimice el resultado escénico que no da el salto trascendente. "Meñique" es un cuento demasiado conocido y sería distinto si se encontraran resortes que articularan una propuesta textual distanciada de lo literario. La novedad, el asombro ante un cuento clásico, puede provocarlo el despliegue imaginativo capaz de recontextualizar, contemporizando, deconstruyendo y revalorizando a gran escala con la apoyatura del establecimiento de un proceso dramático en fábula, en la que los personajes y su caracterización estuvieron en correspondencia con su situación en acción, con metáforas analógicas, porque la poca dinamitación reconstructiva que permite el encuentro de nuevas vivencias y emociones, subyacentes en cualquier texto de factura universal, limita la posibilidad imaginativa en la creación del texto más teatral.



LUIS CARRACEDO

La narración dialogada crea el peligro de hacer la acción demostrativa en su constante exposición y contradictoriamente limita la explotación de las posibilidades expresivas del juglar, no advirtiendo o frenando el efecto de la improvisación.

Por otra parte, el hieratismo de los planos con parabanos evidencia aún más cierta rigidez cinética, aunque al mismo tiempo esto permita la existencia del retablo de una forma no convencional.

Es de destacar, en este sentido, la manipulación del títere de varilla (Meñique) y de los de marotes, que prueban destreza para la ejecución titiritera.

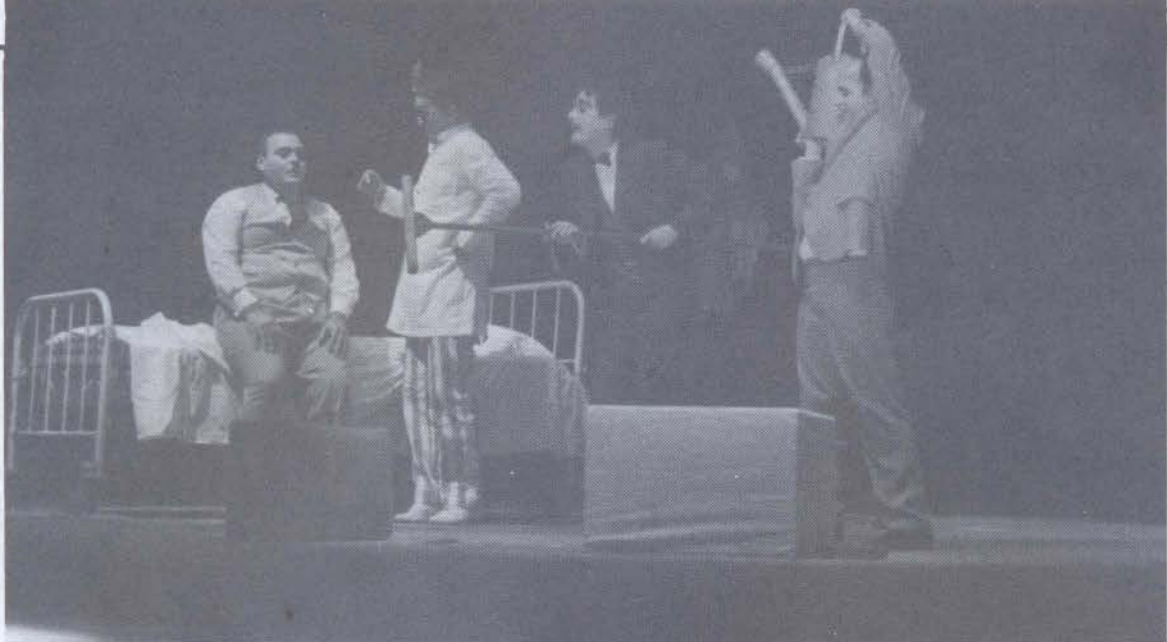
A pesar de las limitaciones observadas, complace la puesta y la comunicación y retroalimentación que se establece con el público, quien se mantiene atento a la sintaxis escogida y a la actuación de los juglares sobre la escena de un teatro de sala, hecho que fue siempre más atractivo en la calle.

El empirismo y la tradición más convencional es la formación básica condicionante de esta interpretación; así lo reconocen sus propios realizadores, pero estimo que afortunadamente el conjunto está preparado para afrontar patrones estético-artísticos de un nivel superior, siempre que se les propicie un desarrollo intelectual y técnico adecuado en pos de una visión aún más contemporánea del fenómeno escénico. Siendo una unidad artístico-teatral con gran talento, que conserva la sana naturaleza de quienes no están viciados por falsedades esnobistas, ciertamente son capaces de asumir la

difícil aventura poética que constituye la facturación del pequeño formato. Para estos actores no basta el singular encanto del poder de la simpatía, sino el lanzamiento seguro hacia el dominio de los medios expresivos del histrion relacionado con un mundo objetual mínimo, comunicador de valores, sencillos, de ninguna manera simples. Lógicamente, la trascendencia no está en la utilización de tan antiquísimas fórmulas escénicas, sino en el planteamiento, con dignidad, de un espectáculo de buenos actores y titiriteros, con metas concretas a resolver, apoyados en la síntesis.

Si el Oriente del país en los últimos tiempos no ha sido pródigo en ofertas estéticamente significativas, el grupo Pequeño Príncipe es de hecho una aceptable opción merecedora no sólo de justos reconocimientos, sino también de apoyo publicitario y promocional.

Animar con acierto una y otra vez una imagen en la escena es dificultosa empresa; siempre quedarán insatisfacciones. El proceso de creación teatral es un misterio difícil de dilucidar; a bruma, pero es encantador en tanto conmueve y gratifica. Nunca será tarde para el talento y la dicha mayor si se toma un buen rumbo, como el de Pequeño Príncipe, que andando ha asegurado con **Juglares y Meñique** su razón artística de ser e impulsado su inserción en el movimiento de los mejores. Sólo hoy les quedará continuar explotando las cualidades conquistadas, para el logro virtuoso de una coherencia espectacular en el gran retablo de juglares.



LUIS CARRACEDO

EL JUEGO DEL HUMOR EN EL TEATRO

Marilyn Garbey

La fundación del Centro Promotor del Humor marcó un hito en el desarrollo de esta especialidad en Cuba. El Festival Aquelarre -que organiza desde hace cuatro años- es su más certera carta de presentación, pues la fiesta de las brujas es el espacio donde teatristas, músicos, cineastas y escritores muestran al público el fruto de su labor creativa.

Surgido para cohesionar a los interesados en hacer reír, el CPH se ha propuesto contribuir a la definición de líneas artísticas y a la educación de sus espectadores en la recepción de un humorismo alejado de vulgaridades y facilismos. Entre sus objetivos fundacionales también se encuentra la urgencia de insertar esta manifestación en la vida intelectual y cultural del país. Ya va siendo habitual encontrar grupos en las carteleras teatrales, y no sólo como relleno para completar la programación. Que dos espectáculos humorísticos fueran seleccionados para participar en competencia en el Festival de Teatro de Camagüey es un logro para todos. Para los humoristas y para el teatro cubano.

EL CICLO INTERMINABLE

Ciclos -suerte de homenaje al cine en su centenario, bajo la autoría de Eleuterio González- fue la propuesta de Sala-Manca, grupo paradigma de los humoristas de la Isla, que desde su fundación utilizó con maestría los elementos escénicos en función del humor.

La pérdida de una idea es el hecho que desencadena las acciones. Tres personajes encerrados en una habitación -"rodeados de paredes", según dice uno de ellos- pretenden reconstruir su pasado y explicarse el presente. ¿Qué hacer? Se preguntan y no encuentran respuestas. Un suicidio masivo pudiera ser la solución.

Quiénes son, de dónde vienen, hacia dónde van. Son personajes inspirados en figuras míticas de la historia del arte cinematográfico: el profesor, semejante a Groucho Marx, se cree dueño de toda la sabiduría; Alberto, imperturbable y escéptico cual Buster Keaton; el gordo Juan, émulo de Oliver

Hardy, siempre ingenuo y fatigado. La monotonía sólo es interrumpida por el médico que llega de blanco impecable, aparentando seguridad, confianza en sí mismo y a quien la fugacidad de sus visitas no le impide hacer gala de un exagerado histrionismo.

Para ellos, la vida transcurre lentamente y se enredan en conversaciones sin sentido aparente. El hastío, tema caro a nuestros poetas, reaparece. Su dilema es escapar, pero hacia dónde. Atrapados en una situación absurda, trocan en resignación cualquier intento de cambio y saben que la habitación contigua es exactamente igual a la que ocupan. Sólo los conmueve el grito desesperado del doctor cuando reclama el cese del juego, porque no soporta la soledad y necesita -aún en esas circunstancias- la compañía de sus semejantes.

La puesta en escena, de Osvaldo Doimeadiós, hace énfasis en el trabajo actoral y establece un contrapunteo con el texto dramático, en el que la tragicidad de los parlamentos es subvertida por las acciones físicas de los intérpretes.

Quedan en la memoria imágenes como aquella en la cual una regadera se convierte en órgano fisiológico; o la otra donde también una regadera y un palo de limpieza se utilizan como cámara cinematográfica para "filmar" una escena del doctor.

Erick Grass, el diseñador escenográfico y de vestuario, prefirió los colores negros, grises, blancos. Los personajes visten con elegancia -de cuello y corbata-; sólo difiere el del doctor. La utilería es mínima: una cama, una silla, un podio; le corresponde al actor llenar el espacio vacío.

La banda sonora, elaborada por el maestro Juan Piñera, en sintonía con los presupuestos del montaje, rememora el universo musical del cine silente; lástima que no sea ejecutada en vivo por un pianista, como ocurría en aquellos años primeros del celuloide.

Ciclos debe foguearse en escena. La representación necesita alcanzar el ritmo de las veinticuatro imágenes por segundo para no permitir descanso al espectador; debe comunicar con precisión y sutileza toda la riqueza del texto dramático, cuidar las pausas y subrayar las intenciones, porque el espectáculo transita por un camino difícil pues no pretende arrancar carcajadas, sino estimular la sonrisa luego de un intercambio intenso con el público.

EL MARKETING ES UN MONSTRUO

Humoris Causa llevó a la cita camagüeyana un título que ha sido muy aplaudido en otras plazas de la Isla: **Marketing**, dirigida por Joel Sánchez y escrita por los miembros del grupo, toda una revelación en el humor sobre las tablas.

El reencuentro de tres personajes, amigos de la infancia, que han recorrido muy diversos destinos, es el núcleo de la acción dramática. Juan es un obrero que no tiene empleo -pero no es un desempleado, según apunta Javier, gerente de un hotel que recibe turistas- y Pedro, un buscavidas. Como en la fábula de los tres hermanos,* salieron por la vida y "para nunca equivocarse o errar" decidieron hacia qué lugar proyectaban su mirar.

De orígenes humildes -los tres nacieron en el mismo barrio marginal-, el obrero se incorporó a una microbrigada; a Javier el Partido le asignó como tarea la gerencia de un hotel, y Pedro no concluyó los estudios primarios. El diálogo es el hilo conductor, a través del cual los personajes develan facetas de sus vidas. Al obrero la novia lo abandonó por un italiano; Juan finge enfermedades para evadir el cumplimiento de tareas sociales y Javier vive en una mansión, tiene varios autos y usa teléfono celular.

En el transcurso de la conversación -que tiene por escenario el malecón habanero- establecen relaciones espaciales que indican los vínculos entre ellos, resaltando su rol en la escala social. Juan y Pedro se acercan constantemente y consultan entre sí la manera de dirigirse a Javier, con el que toman distancia, conscientes de la "jerarquía" de éste y se le aproximan sólo cuando él lo decide. El lenguaje también es un elemento diferenciador: el gerente se expresa con términos que el obrero no conoce (*marketing*) mientras que el marginal incorpora frases del argot callejero, que el obrero comprende, pero no las emplea.

Ya se sabe cuán compleja es la vida cotidiana en esta pequeña porción de tierra, como también se conocen las dificultades que entraña el trasladar esos sucesos al terreno, siempre escabroso, del arte. Y he aquí que esta mirada a la realidad cubana de hoy se realiza con honestidad y valentía, sin concesiones a la mediocridad, evitando vulgarida-

* De una canción de Silvio Rodríguez, así titulada.



LUIS CARRACEDO

des. Nadie queda incólume ante tal empeño de mejoramiento humano.

Insisto una vez más que la puesta en escena requiere otro diseño escenográfico más sugerente, capaz de revelar en términos plásticos la intensidad del texto dramático.

FINAL DEL JUEGO

La presencia de los humoristas en el festival fue calurosamente acogida por los espectadores camagüeyanos; los privilegiados ocuparon las butacas -y hasta los pasillos- de la sala Tasende y otros vieron frustrarse sus expectativas tras el cierre de las puertas de la institución, que resultó pequeña ante la demanda de los interesados. Pienso que los organizadores debieron prever un hecho como éste -pues se conoce de la respuesta fervorosa del público ante las propuestas humorísticas- y programar estas obras en un sitio con mayor capacidad en su lunetario.

Un espectáculo que suscribe las convenciones del teatro del absurdo para indagar en los problemas inherentes al ser humano, que cuestiona el sentido de la vida y trae a colación el tema de la soledad y la desesperanza. El otro que analiza la posición de los individuos en el vórtice de la situación social, que

se inquieta por la pérdida de valores definitorios de la condición humana y que apuesta por la solidaridad. Y ante ellos, la respuesta fue unánime.

Los aplausos fueron la recompensa para *Humoris Causa* y *Sala-Manca*. En los mismos iba el reconocimiento a una tradición del teatro cubano en la cual el humor fue siempre un elemento esencial para reflejar en la escena lo que ocurría en la historia del país y que sirvió -en no pocos casos- como alivio a los males que padecíamos. Y aunque algunos se empeñan en crear obstáculos, los comediantes persisten, por fortuna, en desatar la risa.

Ciclos y Marketing están estructurados a partir de un texto dramático. Ya no se trata de hilvanar un *sketch* tras otro, sino de un argumento, de conflictos en desarrollo, de personajes perfectamente delineados. El texto dramático es el pretexto para un montaje en el que los elementos escénicos (luces, vestuario, música, escenografía y el actor en primer lugar) se confrontan con el público.

La actitud de los humoristas pudiera ser una lección para aquellos que intentan conquistar los favores del espectador haciendo concesiones; a los que trasladan al escenario los sucesos cotidianos sin que medien elaboraciones artísticas; a los que buscan ganar aplausos hiriendo sensibilidades. Ambos espectáculos, a la vanguardia de lo que se hace en Cuba en esta manifestación, promueven un humor sugerente, un trabajo artístico riguroso.

EN Provincias EL TEATRO ES EL ARTE DEL ESPECTADOR

Ernesto Rodríguez Hernández

VIAJE AL PASADO (ESA HERMOSA REALIDAD QUE ES EL TEATRO)

Isla de la Juventud es un municipio especial, y lo es también su estructura teatral, así lo afirma Librada Sánchez del Toro, quien dirige el Consejo Municipal de las Artes Escénicas desde 1991. Al referirse al movimiento teatral pinero sostiene:

Nuestro Consejo de las Artes Escénicas, que es la cabeza motriz del teatro profesional en la Isla, cuenta con una presidenta y una especialista teatral; muy unidas trabajamos la parte administrativa y técnico-artística. Pero para hablar del presente, creo que se impone un breve viaje al pasado, hacer un recuento que abarque el surgimiento y la situación de colectivos como Teatro Juvenil Pinos Nuevos o La Toronjita Dorada, los que, en fin de cuentas, abrieron las puertas a esa hermosa realidad que es el teatro.

Para ese breve viaje en el tiempo la auxilia Esperanza Serrano Correa, especialista teatral:

Las escuelas en el campo han constituido un fenómeno vital en la Isla; con el paso de los años se incrementaron y su modo de vida exigía un reclamo cultural desde distintas aristas. En 1979 se crea Teatro Juvenil Pinos Nuevos, con el objetivo de atender, desde el punto de vista teatral, esa necesidad; este trabajo, que era específico, llevó a la agrupación a basar su dramaturgia en las problemáticas de los estudiantes, y a desarrollar las obras, fundamentalmente, en espacios flexibles. Así se imponía una manera de hacer teatro y de resolver soluciones escénicas.

Pinos Nuevos agrupó en sus inicios a personalidades de gran fuerza en el teatro cubano. La repercusión que esto trajo a la escena pinera y nacional es interpretada por Esperanza:

Pinos Nuevos estuvo apadrinado por el grupo Escambray; Pedro Rentería estaba en ese colectivo y vino para ponerse al frente del nuestro; José González dirigió **Proyecto de amor**, en 1983, y Vivian Acosta, esa actriz inmensa de nuestra escena, compartió roles con Mabel Roch, Mauricio Rentería y un largo etcétera. Ese momento de Pinos Nuevos repercutió en la escena nacional con distintos premios. Podemos recordar **El compás de madera** (1981), de Francisco Fonseca, que fue galardonada en el FIT de La Habana de 1982, y por ese camino **Cada cosa en su lugar** y **Proyecto de amor**, entre otras.

En teatro para niños sucedía algo similar, pues La Toronjita Dorada contó con un acertado apoyo de directores del Teatro Nacional de Guiñol, quienes sembraron una semilla imprescindible en actores y espectadores; al respecto Librada ahonda:

La Toronjita Dorada también se fundó en 1979, y se puede decir que fue subselección del Teatro Nacional de Guiñol, sobre todo en el período de 1983 a 1990, en el que venían directores y actores como Armando Morales, Xiomara Palacio, Eddy Socorro, Raúl Guerra, Ricardo Garal, Bebo Ruiz...

Sobre la influencia de estos directores y la formación que aportaron al grupo, Esperanza agrega:

Todos los directores de La Toronjita Dorada se formaron con los del Guiñol; muchos de los muñecos usados en sus obras fueron diseñados por aquel colectivo. Las puestas tenían un nivel memorable. Algunas de esas obras son: **Cuentos de la abuela Tilé**, de Raúl Guerra, cuyo estreno fue en la Isla; **Globito manual** y **Los títeres dijeron no**, ambas dirigidas por Armando Morales; **Bebé y el señor don Pomposo**, **El conejito Blas** y **Redoblante y Meñique**, por Ricardo Garal. Toda esta actividad era atendida por el Departamento de Arte de la Dirección del Sectorial de Cultura.



• El parto de Calandrino, versión libre de F. Fonseca Leyva. Proyecto TIJO. (Isla de la Juventud).

D'ALERTA

LA VUELTA AL PRESENTE (EN TEATRO COMO EN TODO EN CUBA PODEMOS CREAR)

La creación de los proyectos artísticos trajo cambios estructurales con incidencia en el movimiento teatral de Isla de la Juventud. Primeramente se crea el Consejo Municipal de las Artes Escénicas y cuatro proyectos teatrales. Al respecto Librada sostiene:

Esta nueva estructura, no cabe dudas, posibilitó una mayor producción; sobre todo, permitió la agrupación por afinidad artística y brindó posibilidades a otros que no la poseían. En nuestro contexto sufrimos la pérdida de la base técnico-material que requiere el teatro y aunque en la actualidad se dan pasos para suplir esa carencia, podemos afirmar que es nuestro problema más acuciante. Aun así, nuestros colectivos siguen trabajando y haciendo latir el postulado martiano: "En teatro como en todo en Cuba podemos crear".

Al referirse a los nuevos proyectos teatrales, Esperanza aclara:

De La Toronjita Dorada se desprendieron los grupos La Carreta de los Pantoja y Avalancha; el primero, dirigido por José Rodríguez Pantoja, y el segundo por Onel Ramírez.

De Teatro Juvenil Pinos Nuevos surgió el proyecto TIJO (Teatro Isla Joven) y Pinos Nuevos. En 1993 se creó Raíces de España, un colectivo danzario, asesorado por Eddy Veitía, del que esperamos notables resultados artísticos en el futuro.

La Carreta de los Pantoja trabaja fundamentalmente para niños y su teatro de títeres se representa en salas o espacios flexibles. Su línea artística está encaminada a rescatar y mantener el trabajo títritero en nuestro municipio. Emplean la música en vivo y vale señalar que se trata de la tradicional pinera, el *sucu sucu*. En este colectivo es importante el trabajo por rescatar el repertorio de La Toronjita Dorada con obras como: **Globito manual**, **El conejito Blas**, **Redoblante y Meñique**, **Cuentos de la abuela Tilé**, en las que respetan las puestas iniciales. La diferencia entre aquéllas y éstas estriba en la utilización de la música en vivo. En la actualidad, trabajan en el montaje de **El crucero de los sueños**, de Cados Rodríguez Pantoja, y reponen **Son risas de payasos** y **El casamiento de doña Rana**, piezas de gran demanda entre los espectadores más jóvenes.

El trabajo de Avalancha se integra dentro de una estética experimental y cultiva la vertiente para niños y también el teatro para adultos. El método fundamental que emplea este grupo es con las energías del cuerpo. **Chylock**, **Yepelón** y **Hamlet 1900**, son espectáculos unipersonales, los dos primeros para niños. Su último montaje es **Amaranta**.

Pinos Nuevos encamina su trabajo hacia la vía experimental y prefiere abordar la obra mediante las cadenas de acciones físicas, las que desplazan en gran medida el texto. Según explican Librada y Esperanza, el colectivo tiene gran rigor técnico y posee actores de experiencia y con resultados; han abordado con frecuencia el teatro bufo con obras como: **El hombre de la gallina** o **Ni un sí ni un no**, en las que mantienen la línea tradicional, sin adentrarse en la experimentación.

Desde el punto de vista experimental aparecen **Ana y el Diablo** y **Retrato de Ana Bella**, ambas basadas en un cuento de Sergio Galindo, y con dirección de Miguel Olachea. Los futuros estrenos del grupo son **Dos perdidos en una noche sucia**, del autor dramático brasileño Plinio Marcos, y **Madre Juana de los Angeles**.

Por su parte, TIJO trabaja el teatro dramático y para niños. **El valiente pecesito**, de Hanoi Rodríguez; **Panta y Osín contra los bichitos picamuelas**, de Francisco Fonseca; **Sambalajá** de Luci Chiong y el propio Fonseca, son algunos de los trabajos para niños, que realiza el colectivo.

A la última obra de TIJO, la especialista teatral le concede gran importancia y sobre ella alega:

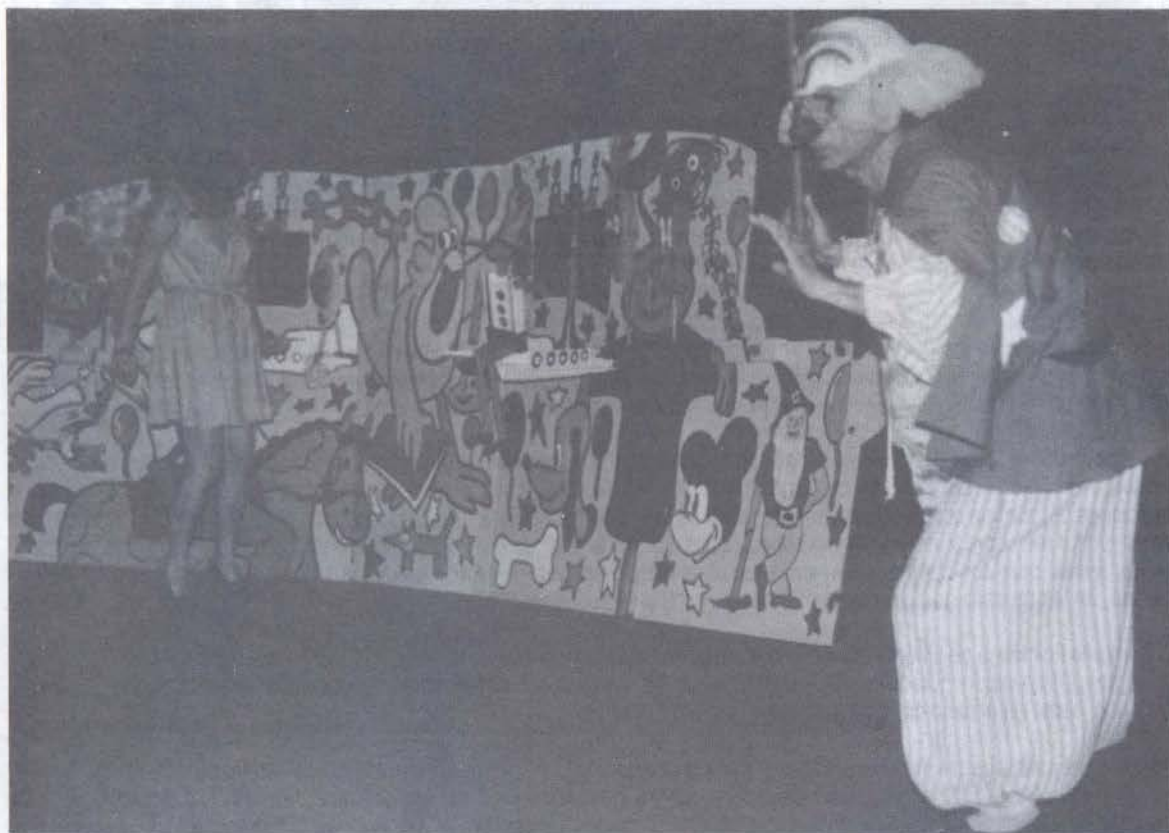
Servi-24 horas es una pieza actual, escrita por Francisco Fonseca y dirigida por Ariel Bouza, director de Pálpito. En ésta no sólo resulta de interés la problemática abordada, sino el tratamiento que se le da en la escena y el uso de la escenografía y el espacio. Es una obra que tendrá un lugar especial en la producción de este grupo, como lo tuvo en su momento, **El parto de Calandrino**, del propio Fonseca.

VIAJE AL FUTURO

(LA REALIDAD POR LA QUE NO DEJAMOS DE HACER TEATRO)

Cuatro colectivos profesionales y uno danzario en formación, componen la escena pinera. El trabajo con tesón y la búsqueda de nuevos y más elevados frutos artísticos es la meta de estas agrupaciones. Además, como afirma la presidenta del Consejo de las Artes Escénicas:

Esperan ver en algún momento sus obras representadas en un teatro dentro de la Isla, pues ése es uno de los grandes problemas del movimiento teatral, la carencia de una sala con las condiciones adecuadas, como la tuvo el teatro Victoria. Es la única manera de que la confrontación y el flujo de energía entre el emisor y el receptor cobren valores auténticamente teatrales. No es un sueño, es la realidad como debe ser y por la que no dejamos de hacer teatro. El espectador, como afirma Eugenio Barba, "es la materia prima. El teatro es el arte del espectador". ■



• Sambalajá (infantil). Proyecto TIJO. (Isla de la Juventud).

MANTENER VIVO EL ESPIRITU DE LA DANZA

Ismael S. Albelo

Bien se sabe que la danza en Cuba es un ejemplo inequívoco de nuestra identidad y, a la vez, se inserta completamente en lo más tradicional y actual de la cultura universal. Nuestro folclor, mezcla de las etnias africana y española, posee una autoctonía que lo diferencia de modo sustancial de sus patrones originarios.

Nuestros bailes tradicionales, que han dado la vuelta al mundo, son pautas del sentido rítmico y del movimiento cubanos. En el tan "sofisticado" y "elitista" mundo del ballet, hemos impuesto nuestra escuela y muchas figuras cubanas hoy son estrellas indiscutibles de numerosas compañías de fama mundial, al igual que nuestros profesores y *maîtres*, sin contar los éxitos del Ballet Nacional; y a pesar del origen centrista de la danza moderna y contemporánea, los creadores e intérpretes han sabido procesar y convertir nuestras fábulas, lo más universal del teatro o lo pedestre de la cotidianidad, en francas realizaciones danzarias con un nivel estético de autenticidad nacional que ha impresionado a cuanto crítico o público se ha enfrentado.

Podrían extenderse los ejemplos que reflejan lo culturalmente auténtico y genuino de nuestra danza espectacular a géneros tan poco valorados como el cabaré o la televisión, o a otros más regionales como las danzas hispanas. Sin embargo, muchos análisis sobre la danza en Cuba parten de aquella vasta, variada y rica que se realiza en nuestra capital, la Ciudad de La Habana, y con frecuencia se excluye todo el poderoso esfuerzo que se hace y la probada calidad de la que existe en provincias.

La situación económica de los últimos años ha impedido que la mayoría de las agrupaciones del interior del país pueda presentarse con regularidad ante el público y la crítica capitalinos, quienes ciertamente potencian las valoraciones generales y las más aceptadas. De ahí que una visión del hecho danzario profesional en Cuba puede -y se propone- estimular a quienes han mantenido el espíritu de la DANZA en las más adversas condiciones y necesitan una opinión o una orientación crítica para no desgastar esfuerzos y mejorar calidades. Un reciente recorrido a lo largo de la Isla me ha posibilitado esa mirada abarcadora y detallada de los catorce colectivos de danza, ballet y folclor que esparcen el arte de Terpsícore por Santiago de Cuba, Guantánamo, Granma, Holguín, Camagüey, Sancti Spiritus, Villa Clara y Matanzas.

Cuando se habla de danza en Santiago de Cuba, de inmediato se piensa en las congas carnalescas y en el son tradicional. La cultura danzaria de las provincias de la costa sur oriental es tan rica como peculiar, pues bañada por el Caribe antillano y permeada por culturas como la francesa o la inglesa, ha acrisolado y acriollado todo el acervo cultural de las metrópolis bajo el Sol ecuatorial y el rosario isleño del mar ora apacible, ora huracanado. La zona montañosa, los peligros sísmicos y el fatigante calor hacen del oriental -aún siendo genuino- un tipo de cubano diferente.

La primera imagen de la danza suroriental es la conga santiaguera, con sus caperos y su corneta china, pero de las vecinas islas anglófonas y francófonas vinieron a estas costas elementos danzarios como la tumba francesa, que ya constituye una realidad cultural cubana, o elementos del vudú haitiano, del calipso, del *rege*, del merengue o del vallenato. Por ello, Santiago de Cuba exhibe hoy un movimiento danzario muy fuerte, con el sabor ondulante y tormentoso del Caribe.

La danza folclórica polariza las fuerzas santiagueras con dos agrupaciones de más de treinta y cinco años de fundadas: el Conjunto Folclórico de Oriente y el Ballet Folclórico Cutumba. Ambas se apoyan en los elementos francohaitianos, la cultura vodú, las tradiciones del son y la conga orientales; pero mientras Cutumba desborda la fuerza y la autoctonía de las fuentes folclóricas, el otro colectivo reelabora teatralmente sus espectáculos con una ambiciosa imagen de gran ballet. Los dos preservan las esencias de sus raíces, pero con miradas muy bien delineadas; ninguno se parece al otro, lo que los emparenta con la política danzaria cubana, en la que cada grupo o compañía tiene su perfil característico.

El Conjunto Folclórico de Oriente mantiene el estilo coreográfico de su antiguo director, Antonio Pérez, mientras Cutumba utiliza coreógrafos de la experiencia de David Linares o Ernesto Armiñan, y da cabida a ideas más contemporáneas sin traicionar la pureza folclórica, como en el caso de la obra de Juan Teodoro Florentino.

De otra parte está la danza moderna. Esta tierra promisoría tiene la bendición de contar al frente del Teatro de la Danza del Caribe con el maestro Eduardo Rivero, uno de nuestros primeros bailarines modernos, alumno de Ramiro Guerra y fundador del Conjunto Nacional de Danza Moderna. Rivero mantiene los preceptos de Graham, Limón y Guerra, y permanece fiel a lo moderno del

movimiento, lo que lo conecta con expresiones similares en el resto del Caribe como la National Dance Theater Company, en la cual bailan su **Tributo**, su **Balada de los dos abuelos** y su **Súlkary**, uno de los clásicos de la danza cubana.

Los bailarines del Teatro de la Danza del Caribe, entrenados en los más ortodoxos principios de la danza moderna, responden al reclamo de su director, y su estética no se compromete con las modas europeizantes, de forma que mantienen el tranquilo ondular de las olas caribeñas, el espíritu sensual y la seguridad del éxito, que no excluye la investigación pero elude el riesgo.

Un fenómeno curioso se da en Santiago de Cuba, con la interrelación danza moderna-danza folclórica, tal vez como resultado de la especial manera de moverse del santiaguero. Muchos bailarines y cantantes folclóricos experimentan con las técnicas modernas e incluso forman grupos semiprofesionales, como **Mente Positiva**, integrado por profesores de la Escuela Provincial de Danza y artistas de Cutumba, de total orientación moderna.

Aunque existe una compañía de ballet en Santiago de Cuba, lamentablemente aún no ha prendido el arte de las puntas y los *fouettés*. Creo que el riquísimo folclor santiaguero produce sus propios "clásicos" y hace muy difícil la creencia en willis, sílfides y cisnes encantados, por lo que al Ballet de Santiago, amén de dificultades técnicas, humanas y de producción, les será trabajoso recuperar el terreno ocupado por las otras familias danzarias en el territorio.

A pocos kilómetros de Santiago de Cuba, entre montañas repletas de minerales, está la pequeña Virgen morena del Cobre, con su capa de oro y su corona refulgente. Acaso sea Ochún, bailadora y alegre fiestera, quien rige y protege la danza en Santiago de Cuba.

A la provincia más oriental de Cuba, Guantánamo, llegó un día de 1989 Elfrida Mahler, una norteamericana a quien la danza cubana debe mucho. Allí fundó un grupo que bautizó Danza Libre y en seis meses se presentó al público. Su divisa era precisamente la libertad, no amarrarse a un estilo, trabajar con igual rigor el repertorio olvidado de Ramiro Guerra -es la única compañía que baila hoy la **Suite Yoruba**-, como las vanguardias de Alfredo Velázquez o Tomás Guilarte, y también los ancestrales recuerdos de la danza folclórica, pues ésta es quizás la única agrupación profesional cubana que incursiona con igual rigor en lo moderno, lo contemporáneo y lo folclórico.

Danza Libre trata de sobreponerse en estos momentos a serias dificultades de índole material; no obstante, bajo el sol inclemente o la impertinente lluvia tropical, ellos siguen con el francohaitiano **Bonjour, monsieur**, el **Tiempo de quimeras**, de Ramiro Guerra, la **Leyenda**, de Elfrida Mahler, y el **Cruzados**, de Tomás Guilarte, defendiendo la libertad de su danza.

Recientemente se han constituido dos agrupaciones danzarias más en Guantánamo: Danza Fragmentada, de corte contemporáneo experimental, y el Ballet Folclórico Babul, dedicado a las danzas tradicionales de la zona, con acento en lo francohaitiano, lo anglófono y, por supuesto, lo cubano. Ladislao Navarro, director de Danza Fragmentada, se ha propuesto incursionar en la investigación kinética en jóvenes deportistas, actores y bailarines populares, empeño que requiere mucho estudio y un enorme trabajo técnico para mejorar las capacidades físicas de sus "conejillos de Indias". Babul, la agrupación folclórica que dirige Ernesto Llewelin, está en la fase de lograr un desarrollo técnico que logre diferenciar *bailarín de bailarín* y necesita encontrar una imagen propia, una identificación estilística que le permita distinguirlo del resto de las compañías similares en el país, de las cuales es ahora lógico reflejo. Estos jóvenes proyectos recorren un proceso necesario de imagen y transformación para luego lograr su definitiva concreción.

Una agrupación del Oriente del país que pugna con gran fuerza para imponerse en nuestro panorama cultural es Codanza, de Holguín. Fundada en 1992 por la profesora y coreógrafa Maricel Godoy, este proyecto de danza contemporánea comenzó tanteando por los caminos entonces poco conocidos en provincias de la danza teatro y la improvisación, pero fue dibujando una línea estética ascendente que vino a reafirmarse a finales de 1995, cuando se presentaron en Ciudad de La Habana con un impactante repertorio que incluía entre otras obras **Sombra que no es mi sombra**, de Nelson Reyes, **Memoria**, de Jorge Alcolea, y tres de la Godoy: **Tridireccional**, **Espacio místico** y, sobre todo, **Ritual**, pieza que sin dudas ha marcado la mayoría de edad de la agrupación y le ha ganado un importante espacio en nuestro mundo dancístico. El desarrollo técnico-artístico de sus bailarines, en especial en el sector masculino, ha contribuido de manera decisiva en hacer de la propuesta escénica de Codanza, además de un disfrute estético, un serio trabajo de investigación y estudio sistemáticos, un producto acabado, listo para las tablas, y no un improvisado experimento que se quede en la esfera de lo interesante. Codanza no trabaja lo nuevo como mimética impostación de lo modal, sino como un hecho configurado a los intereses estéticos de un colectivo con identidad, personalidad y mucho futuro.

Luego de un sensible éxodo que los dejó casi sin primeras figuras, sin coreógrafos y apenas con cuatro elementos masculinos, el Ballet de Camagüey, dirigido por el maestro Jorge Vede, presenta en estos momentos signos de franca recuperación, al punto de reponer **Images**, de Jorge Lefebre, obra de un amplio y muy atractivo cuerpo de baile masculino, verdadero desafío para cualquier compañía de ballet. Los talentos jóvenes van asumiendo de manera efectiva roles principales en los grandes títulos como el tercer acto de **Coppelia** o el *pas de deux* de **Esmeralda**, así como las nuevas obras de los coreógrafos consagrados de la compañía, como José Antonio Chávez, y de los jóvenes con inquietudes en este sentido, como Liliam Gómez, María Teresa Díaz y Roberto Sifontes, salidos de un taller coreográfico coordinado con la filial camagüeyana del Instituto Superior de Arte.

Este puede ser, en los momentos actuales, el talón de Aquiles del Ballet de Camagüey, pues contando en su repertorio con obras de Jorge Lefebre, Jiri Kylian o George Balanchine, la joven creación debe trascender las fronteras del academicismo ortodoxo, para lograr proyecciones audaces y estéticamente válidas. La compañía fue, desde su fundación, la cantera de la nueva coreografía cubana, donde se forjaron nombres como Iván Tenorio, Gustavo Herrera y Francisco Lang, con obras como **Cantata**, **Saerpil** o **Don Juan**.

Felizmente, el nivel técnico-artístico y la disciplina de esta compañía, que en 1997 cumplirá su trigésimo aniversario, preservan su prestigio, recientemente probado en sus presentaciones habaneras en el Gran Teatro. Aquí se estrenó **Fidelio**, de Chávez, una espectacular recreación de la tortuosa existencia del pintor camagüeyano Fidelio Ponce, con efectos teatrales de gran eficacia. También surgieron los nombres de Yicet Capallejas, Maité Ramírez, Carlos Miguel Guerra, Manuel Pérez o Roberto Sifontes que garantizan el porvenir.

La danza en el centro del país, a pesar de su raigambre popular y su tradición folclórica -en especial la campesina- no cuenta con un desarrollo profesional correspondiente, no tanto en calidad como en cantidad, pues salvo el Conjunto Folclórico de Trinidad (fundado en 1963), no es hasta 1996 que se crean dos agrupaciones profesionales, ambas en Santa Clara.

El Conjunto Folclórico de Trinidad posee un elenco joven y bien dispuesto, sobre todo en la sección masculina. Trabajan la línea afrocubana, las tonadas espirituanas y los bailes populares. Su particular coreografía de **La chancleta** es rica por su composición y dinamismo, con matices peculiares que la diferencian de sus homónimas en otras agrupaciones de danzas tradicionales del país. El director y coreógrafo, José Enrique (*Quique*) Tamayo, es un incansable investigador, y sus bailarines y músicos constituyen un cohesionado colectivo cuyo principal escollo son los problemas materiales y de producción que tanto nos han afectado en estos años.

En Santa Clara se han constituido el Conjunto Folclórico Oché y Danza del Alma, dedicado a lo contemporáneo. Ambos tienen extrema juventud y se perfilan con ciertas promesas que sólo el tiempo y el trabajo pueden imponer. Oché es el resultado del esfuerzo de los hermanos Vázquez (en especial de Luis, su director), de la primera graduación de folclor de la Escuela Profesional de Arte de Villa Clara, y de la asesoría de profesores y bailarines del Conjunto Folclórico Nacional, entre ellos Silvana Fabar y Julián Villa. Lleno de fuerzas y bríos juveniles, Oché dará que hablar en el ámbito de la danza folclórica cubana.

Después de algunos intentos fallidos, ahora parece concretarse una experiencia de danza contemporánea en Santa Clara con la unión de varios profesores de la Escuela Vocacional en torno al proyecto Danza del Alma, que dirige Ernesto Alejo. Aunque su filosofía del movimiento y su método particular de entrenamiento están por definir y complementarse, se nota la fibra y la imaginación entre sus bailarines y coreógrafos, pues si bien Alejo es el creador principal, Danza del Alma utiliza otros miembros con estos fines, como es el caso de Luis Martín, quien obtuvo el Primer Premio de Coreografía en el Concurso "Alicia Alonso" 1996, con una obra para alumnos del nivel elemental de la EVA. Mucho tiene aún que trabajar, luchar y lograr Danza del Alma, pero el porvenir se abre con buenas perspectivas.

Desde hace más de un lustro, Liliam Padrón fundó en Matanzas el proyecto Danza Espiral. De perfil contemporáneo y ocasionalmente folclórico, la Padrón jerarquiza lo coreográfico en la primera vertiente, en la búsqueda de nuevas expresiones motrices. Ella es el centro del grupo: da clases, investiga, compone y hasta baila, además de desarrollar una muy activa vida cultural en la Atenas de Cuba, lo que en ocasiones puede diluir su verdadera vocación pedagógica y coreográfica. La llegada de nuevos elementos masculinos y el montaje de **Metamorfosis** -ese clásico de Narciso Medina magistralmente bailado por Espiral- les pueden dar la medida a estos matanceros de lo importante que resulta definir una línea estética -que no quiere decir obviar lo plural- tanto en lo coreográfico como en el diario entrenamiento. La identidad es algo que define a nuestras agrupaciones danzarias y el no asumir el riesgo de lo particular puede arrojar resultados ambiguos, indecisos y, como consecuencia, no cuajados. En lo folclórico, Espiral se apoya en Angel Serviá, un perenne rastreador de lo tradicional.

Existe en Bayamo un grupo danzario llamado Conjugación que, no obstante haber tenido resultados en el pasado, en los momentos de redactar este trabajo se encuentra en franco proceso de reorganización y replanteo de sus objetivos, lo cual si bien no merece su exclusión del panorama dancístico en provincias, hace aventurado cualquier análisis actual o perspectivo. El rescate de lo perdido, la consolidación de su potencial coreográfico y la recuperación del nivel técnico es una labor de tiempo, interés y confianza.

Este panorama de la danza en provincias, a partir de los grupos profesionales, pretende a un tiempo conocer qué se hace, quiénes y cómo lo hacen. Estos grupos, proyectos y compañías lamentablemente carecen de divulgación apropiada, tienen poca o ninguna participación internacional, apenas visitan la capital, se presentan en tarimas y cuanto actó público lo reclamen y, pese a todas las dificultades -que en provincias son mucho más agudas- van día a día a sus clases y ensayos para mantener vivo, ¡y bien vivo! el espíritu de la DANZA en Cuba. Por tanto, requieren de nuestra atención y apoyo. Muchos poseen un interés artístico a considerar, otros requieren la palabra precisa que los oriente, pero todos trabajan -repito, en condiciones nada fáciles- para y por garantizar la salud de nuestra danza. ■

teatro nacional de cuba

EL TEATRO DE LA COMUNIDAD

Tablas entrevista a Nisia Agüero,
directora del Teatro Nacional de Cuba



En 1997, el Teatro Nacional de Cuba cumplirá 37 años; precisamente, el 16 de marzo de 1960 quedó inaugurado con *La ramera respetuosa*, de Jean Paul Sartre, quien estuvo presente. Por sus escenarios han pasado muchas de las obras y personalidades más relevantes de la escena nacional y universal. Esta institución monumental hace algunos años comenzó una reestructuración que en el presente le permite aprovechar con mayor coherencia, y en función de diversos intereses culturales, sus espacios. Posee dos salas: la Avellaneda, de mayor amplitud, y la Covarrubias, además de otros espacios alternativos. Nisia Agüero, su directora, enfoca aspectos de interés, relacionados con el uso tanto de las salas como de los demás locales:

La sala Avellaneda es la de mayor capacidad escénica y de público; en ésta brindamos, semanalmente, funciones que responden a espectáculos en los que se integran danza, música y canciones; en ocasiones, también intervienen artistas de arte dramático. Lo que prima en la misma son las actividades que aglutinan a artistas con diversas formas expresivas. En la actualidad, es sede permanente de los grupos La Colmena y

La Colmenita, al igual que de los humoristas.

La danza, el ballet y los festivales que se realizan en nuestro ámbito, también cuentan con ese escenario, por ejemplo, el Festival Boleros de Oro y los de Ballet y Cine.

Pese a las dificultades que presupone mantener una muestra permanente, heterogénea y de grandes exigencias técnico-materiales, en la mayoría de los casos, la sala Avellaneda amplía su programación y acerca al público a espectáculos con valores artísticos más logrados, pese a la complejidad que ello entraña. Al abordar las posibilidades de la sala Covarrubias, Nisia expresa:

La principal tarea de esta sala son las temporadas teatrales: teatro clásico y cubano. A ella tienen acceso los proyectos de Ciudad de La Habana, que por su calidad pueden exponerse aquí y, por supuesto, los festivales mencionados, pero sobre todo el de teatro.

El Teatro Nacional, por la calidad de su construcción y el lugar donde está enclavado, puede brindar desde sus áreas los mejores espectáculos de Cuba. Por eso se abre con ese carácter nacional, aunque, a veces, esto se vincula con los espectáculos internacionales que vienen a nuestro país.

Los jardines del Teatro Nacional han estado identificados, fundamentalmente, con la escena para niños, mediante obras ya imprescindibles en el repertorio teatral cubano. Pero la instalación presenta otros espacios como el Café Cantante, llamado a convertirse en un polo generador de nuestra cultura, al incluir una programación abundante, encaminada a recrear aspectos de diferentes manifestaciones artísticas. Nisia se refiere a esas nuevas búsquedas:

Las Tardes de Arte en el Café Cantante acogen cada día una manifestación diferente: los martes, los artistas cantan a los artistas (del género lírico o de la zarzuela); se trata de personas de avanzada edad, quienes, en muchos casos, no

tienen dónde presentarse y aquí pueden continuar cultivando su arte. Los miércoles le corresponde a La Selva Oscura, un homenaje al importante libro del desaparecido crítico Rine Leal; este día, los artistas teatrales comparten y nos informan sobre su quehacer. Los jueves están dedicados a los más jóvenes y le corresponde a Gerardo Alfonso conducir ese espacio, destinado al rap y otras vertientes de la música. Los viernes damos paso al *feeling* y al bolero, con Omara Portuondo como anfitriona y Joaquín Mulet de animador. Los sábados alternamos la danza (con Gestos Transitorios, de Narciso Medina) y otras propuestas para los niños, de nueva creación (desearíamos que fuera Armando Morales su anfitrión), en las que se pueden incluir marionetas y títeres.

El Piano Bar es otra de las opciones con que cuenta el Teatro Nacional; agrupa a artistas como Sergio Viter, Enriquito Núñez, Elena Burke, Raúl Torres, Lázaro Horta y Polito Ibáñez, entre otros. Existe la idea de vincular a Humorís Causa a estos espacios. Aparejado a este torrente artístico, el Teatro Nacional de Cuba también ofrece talleres con diferentes fines.

Los de Ignacio Gutiérrez-prosigue Nisia-están encaminados al trabajo con niños y jóvenes; por otra parte, aparecen los de Taichi, Taichi Chuang, la gimnasia oriental y los aeróbicos, impartidos en las mañanas y las tardes, así como los de maquillaje y peinado. También los interesados en estudiar francés, que pertenezcan a nuestro medio, pueden hacerlo en el teatro como si correspondiera a un aula de la Alianza Francesa.

En un futuro no muy lejano tendremos nuestra tienda de arte y la galería de ventas. Como ves, son muchas las propuestas con las que contamos y otras que continuamos gestionando; es una manera de acercar más el teatro al hombre y sus condiciones de vida.

Para Nisia Agüero, la institución que dirige puede ser un teatro para la comunidad local, municipal, provincial, nacional e internacional, por lo que la denomina "teatro de la comunidad", abierto a todas las zonas de la creación y la representación y al público, quien retroalimenta esa comunidad artística. ■

GERENCIA EN LAS ARTES ESCENICAS

Cristina Amaya Quincoces

Hace unos meses se me acercó un conocido teatrera vinculado directamente con el trabajo del teatro para niños, quien venía lleno de interrogantes en torno a cómo dotar, a los artistas de los proyectos que dirige, de elementos gerenciales que les permitan enfrentar la nueva realidad en la que se encuentran trabajando desde una perspectiva integral donde se combinen los elementos de gestión con los de creación. Por su vía, él habla trazado una serie de estrategias y políticas para sus proyectos, a fin de ayudar al autofinanciamiento de los colectivos y lograr un estilo de trabajo homogéneo que, en la medida de lo posible, dotara a sus miembros de lo que podríamos nombrar un estilo de gestión particular.

A partir de sus necesidades y de mi interés por el tema, comencé a adentrarme en los elementos de gerencia aplicables a la actividad escénica, para iniciar el diseño de un modelo de gerente artístico que fuera capaz de asimilar los más contemporáneos elementos concretos de nuestra realidad desde el punto de vista social, económico y cultural.

En este sentido, he recorrido un camino extraordinariamente interesante, que me ha conducido, hasta hoy, a la reafirmación de que la aproximación a los temas de gerencia artística resultan una necesidad imperiosa en nuestro contexto, no sólo cubano sino latinoamericano, lo cual constituye, sin duda alguna, una vía necesaria para potenciar nuestras posibilidades creativas, humanas y económicas dentro de enfoques sistémicos en los que se apliquen los más avanzados conceptos de técnicas de dirección y administración.

Lamentablemente, el desconocimiento generalizado que existe sobre estos temas y el sentido peyorativo con que a menudo se habla de la gerencia, circunscribiéndola sólo a actividades con fines eminentemente lucrativos, constituyen una limitación para que se produzca un acercamiento de los creadores a este tema, por considerar que su lenguaje COSIFICA el producto artístico contaminando el mundo del arte y la cultura cuyo lenguaje y propósito se orientan a

finés más enaltecedores y sublimes que el simple ingreso monetario.

Sería interesante destacar que este punto de vista sobre los problemas de gerencia no es sólo nacional, y que a lo largo de la historia de la civilización este fenómeno se ha ido produciendo de forma reiterada, hasta el momento en que fue demostrada la efectividad de los métodos gerenciales aplicados y surgidos básicamente en la esfera de las actividades de eminente carácter lucrativo, para lograr mejores relaciones de intercambio a nivel social, y éstos han sido asumidos por todo tipo de organizaciones con diferentes misiones, objetivos y alcances. En este sentido, la cultura y el arte no quedaron fuera y las primeras experiencias se producen en Europa, en la década del 50, donde se comienza a sentir la necesidad de calificación en materia de gestión cultural a partir de los problemas surgidos después de la Segunda Guerra Mundial, los que Agustín Girard, presidente del Comité de Historia del Ministerio de la Cultura de Francia resume de la siguiente forma:

-Proceso de democratización de la cultura (antes, de élite), sobre la base del rescate de gran parte de la infraestructura cultural, ahora puesta en función de las grandes masas.

-Crisis de gastos públicos, lo que trajo consigo un recorte en los presupuestos para la cultura y, por tanto, exigió el surgimiento de una administración menos suntuosa y más efectiva y económica.

-Descentralización de la vida cultural de las grandes ciudades hacia las pequeñas.

-Surgimiento de las industrias culturales, debido -entre otros factores- a los adelantos tecnológicos.

-Estetización de la vida cotidiana. Diseño ambiental, publicidad, turismo.

-Demanda real de profesionales de diversas disciplinas, los que, sin ser artistas, deseaban dedicarse a la vida cultural.*

*Ponencia "Formación para la administración cultural". Encuentro Internacional sobre Formación en Gestión Cultural, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1993.

A
M
B
I
T
O

ES
C
É
N
I
C
O

Todos estos elementos exigieron la formación de profesionales (artistas o no) que fueran capaces no sólo de hablar en términos creativos, sino también de presupuesto, comunicación, relaciones públicas y técnicas de mercadeo, lo que posibilita la formación de un nuevo profesional más preparado para enfrentar los retos y las exigencias del mundo contemporáneo actual.

Si vamos a nuestra realidad cubana de hoy, encontramos que los aspectos que dieron lugar a la necesidad de este profesional en Europa hace treinta años, se ajustan perfectamente a nuestro contexto, con el reto, además, de que ante la aguda crisis económica por la que atraviesa el país, el movimiento escénico ha sido considerado área protegida, lo que significa que vamos a contar con una subvención estatal que permite sobrevivir, pero a la vez queda claro que el crecimiento deberá producirse a partir de lo que nosotros mismos seamos capaces de hacer con lo que contamos. Ello demanda nuevos enfoques para propiciar el crecimiento cualitativo y cuantitativo de nuestras artes escénicas.

Las nuevas exigencias del momento histórico actual reclaman un profesional con sensibilidad artística suficiente para producir dentro de principios estéticos de alta calidad, y que a la vez sea capaz de dialogar en un lenguaje contemporáneo acerca del resto de los elementos que, como sistema natural, rodean su producción estética, sean éstos expresados en diferentes lenguajes (imágenes y conceptos) o a distintos niveles (estratégicos y tácticos).

En igual sentido, resulta necesario que aquellos que -motivados por la actividad

artística-, sin ser artistas, trabajen directamente con éstos, sean capaces de traducir a términos operacionalizables las necesidades de los mismos, y los ayuden a buscar fórmulas objetivas y viables para llevar adelante sus proyectos. En mi opinión, se impone un nuevo estilo de trabajo en el que los colectivos esbochen sus propias estrategias de desarrollo sobre la base del manejo de conceptos contemporáneos vinculados con el mundo del trabajo gerencial, y esto sólo se logra brindando a los interesados la información necesaria para que la incorporen a su trabajo cotidiano.

La experiencia de aproximación al enfoque gerencial ha resultado, hasta el momento, un tema altamente valorado por los auditorios a los que he impartido cursos sobre la materia. En sentido general, pudiera decirse que los alumnos descubren fórmulas y lenguajes que les proporcionan un nuevo enfoque de organización mental, mediante el cual pueden ubicar dentro de un esquema conceptual, desconocido para ellos, sus más simples acciones. El hecho de contar con un esquema de trabajo orientado al futuro, que posibilite la toma de decisiones dentro de un pensamiento estratégico, resulta para muchos una nueva forma de aproximación a la realidad.

Dentro de este universo, donde he contado -como alumnos- con productores, directores de escena, promotores, especialistas, representantes comerciales, juglares, periodistas, directores de escuelas de arte, coreógrafos, gerentes de corporaciones artísticas y muchos otros, todas las experiencias han sido enriquecedoras, pero sin dudas el trabajo con los artistas ha resultado el más sorprendente.

Para todos es sabido que el arte y la ciencia constituyen dos formas diferentes de aproximación y reflejo de la realidad. Mientras el arte trabaja con imágenes (que provoquen diferentes lecturas), la ciencia debe hacerlo con conceptos (cuya lectura resulte inequívoca y precisa), por lo que conciliar estas dos formas de reflejo de la realidad parece ser tarea imposible; sin embargo, opino que tal conciliación de ambos lenguajes puede ser, una vez que se logra, de una riqueza cualitativa sorprendente. En todos los artistas participantes en mis cursos he encontrado un gran interés por el tema de la gerencia y he descubierto que una vez concluido, todos -sin excepción- se acercan para reconsiderar su trabajo a la luz de este nuevo enfoque que, como otros enfoques multidisciplinarios, arroja otra visión sobre la actividad de que se trate.

Asimismo, los participantes -no artistas- ejecutivos o funcionarios del arte también se han sensibilizado con los métodos expuestos, y han manifestado que se les suministra un esquema de trabajo que les posibilita abordar la realidad desde una nueva perspectiva.

Ante tal realidad puedo afirmar, sin lugar a dudas, que este tema reclama estudio y profundización para adecuar los métodos y enfoques tradicionales a las especificidades de nuestro producto y realidad concretos.

Dentro de la búsqueda de nuevos lenguajes, el gerencial se impone como uno de los más importantes en la coyuntura histórica en que nos encontramos. Considero imprescindible que se desechen los criterios "minimizadores" que sobre este concepto existen dentro de la esfera artística, y se desarrolle un pensamiento receptivo hacia esta disciplina del conocimiento que cada día expande más su influencia sobre todos los sectores de la vida social. Vivir de espaldas a esto es no querer aceptar que estamos en los albores del siglo XXI y que nuestro pensamiento tiende hacia una integración cada día mayor de todas las disciplinas del conocimiento y la creación humanos. ■

MAS DE TREINTA AÑOS de vida artística

DANZA CONTEMPORANEA

La danza es parte de la tradición y naturaleza de los pueblos; su estilo define y personifica. Así lo confirma Danza Contemporánea de Cuba, compañía que este año arribó a su aniversario 37. Fundada en 1959 por el maestro Ramiro Guerra como Departamento de Danza del Teatro Nacional, creó su propio estilo y dio al mundo la danza cubana con sus peculiaridades.

En una primera etapa, Ramiro Guerra jugó un papel decisivo, pues fue capaz de componer coreografías de gran elaboración artística y profundizar en técnicas danzarias que llevaron a la escena obras consistentes, capaces de distinguir un estilo nacional de la danza moderna, a la vez que perfilar la personalidad artística del bailarín. Entre esas obras están: *Mulato*, *Mambi*, *El milagro de Anaquillé*, *Auto sacramental* y *Suite yoruba*, todas en 1960; *Rítmica* y *La rebambaramba* (1961); *Orfeo antillano* (1964); *Medea y los negreros* (1967); *Ceremonial de la danza* (1968) e *Improntu galante* (1970).

El decálogo del apocalipsis (1970) cierra esta primera etapa que dotó a la compañía de un sello auténtico. Con la salida de Ramiro Guerra se escapaba el horizonte creativo, pero quedaba un trabajo caracterizado por la búsqueda de un movimiento nacionalista, la fidelidad a la cultura cubana, la profundización del folclor y una continua preocupación por lograr un nivel técnico e interpretativo cada vez superior. Es imprescindible reconocer que, en la misma medida que la compañía cobró vida, creó un público que se reconocía en sus coreografías.

Luego vinieron otros nombres que dieron obras importantes y dejaron su sello, como Lorna Burdsall, Elfrida Mahler, Eduardo Rivero, Gerardo Lastra y Víctor Cuéllar. Las piezas de Rivero y Patterson aún permanecen en el repertorio de la compañía.

Okantomí y *Súlkary*, de Rivero, se adentraron en la coreografía escultórica que bebe de las fuentes artísticas africanas; más medurado en ese sentido, Lastra impuso su sello en piezas como *Negra fuló* o *Con los puños cerrados*. Por su parte, Víctor Cuéllar dejó obras como: *Panorama de música*, *Michelangelo* y *Fausto*.

Pero al calor de los coreógrafos siempre han existido los maestros como Arnaldo Patterson o Elena Noriega, en los primeros años, o Isidro Rolando en la etapa actual, quienes han sabido aportar su experiencia.

En 1971, la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folclórica gradúa a su primera generación que pasa a la compañía. Esos nuevos bailarines dieron un giro importante, pues sus intereses y temáticas abrieron otros senderos dentro del abanico coreográfico.

Marianela Boán creó *Cruce sobre el Niágara* y *Lunetario*, entre otras piezas que introdujeron una búsqueda de formas y estilos consecuentes con lo que sucedía en el universo dancístico, pero sin abandonar la cubanía que ya caracterizaba a la compañía. Por ese camino también transitaban Rosario Cárdenas (*Dédalo*) y otros coreógrafos más recientes, como Narciso Medina (*Metamorfosis*), Lidice Núñez (*Trastornados*) y Jorge Abril (*La goma*).

Esa obra que se inició en 1959 ha perdurado gracias al tesón de los bailarines que han llevado a escena con entrañable sello artístico las coreografías creadas en todas las épocas.

Compañía madre, como la denomina su director Miguel Iglesias, Danza Contemporánea ha paseado por el mundo la danza cubana con su estilo inconfundible.

LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

TEATRO DE LOS 90 UNA RESPUESTA

W. G.*

Morir del texto. Diez piezas teatrales es la selección recién publicada por Ediciones Unión, a cargo de Rosa Ileana Boudet.

Colega de años, empeñada en tal quehacer, como crítica e investigadora desde los años 60, su *curriculum* lo integra también el ensayo caleidoscópico *Teatro Nuevo: una respuesta* (1983), sin olvidar su actual labor en la dirección de *Conjunto*, lo que igualmente haría, durante los 80, en *tablas*.

La selectora clarifica en el prólogo su derrotero a la hora de confeccionar el libro. Al abordar el teatro de la pasada década y su significación en el desarrollo de la escena durante el primer lustro de los 90, señala momentos claves y predecesores del actual movimiento interrelacionador de estilos, abordajes, cuerdas. En éstos se advertían aristas definitorias de lo que sería, muy poco tiempo después, una buena zona de tal escritura, en la que tuvo que ver una obra decisiva de Abelardo Estorino, *Morir del cuento*, a la que de algún modo hace un guiño de homenaje Rosa Ileana con la adopción del título de su selección.

Oportuno, de indudable valía para entrar en los contextos dramáticos de los primeros 90, en su prólogo la autora enmarca aspectos, tendencias, fórmulas novedosas adaptadas por recientes y no tan jóvenes autores que en estos años han puesto a consideración de público y crítica sus piezas. En éstas fácilmente se corroboran las características apuntadas por Rosa Ileana, entre las que vale la pena mencionar el vínculo de estos creadores "con la tradición precedente, de la cual se nutren sin exclusiones ni prejuicios, de la revalorización del Alhambra, la dramaturgia de transición a los más cercanos maestros Quintero, Triana y Estorino".

Se trata, para decirlo de una vez y con la prologuista, de que, para ellos, la historia es vista no como un hecho trascendente, ajeno, registro o documento, sino vivencia y memoria vivida.

Claro que en esa *mélange* dramática, tal mezcla aporta nuevas y pluriformes visiones y aprehensiones de la realidad que, circunstancial o no, ellos asumen con visos de universalidad, en tanto proyección de un país -el suyo- del que tanto les preocupa su destino inmediato y futuro. De ahí que en no pocas ocasiones se adopte un tono crítico en su honda vivisección por arribar a verdades cuyas preguntas formulan con el público de este tiempo, al que se dirigen sin cortapisas, desde honestos y válidos presupuestos, en los mejores ejemplos.

tablas julio-septiembre/1996



Ya desde los 80 se percibía tan agudo rasgo en diversas piezas y en sus puestas, quizás sin la suficiente capacidad de conceptualización escrituraria y experiencia por la propia edad de los entonces aún bisoños autores. Alberto Pedro, sin duda, es uno de ellos, tal se aprecia en sus obras de entonces: *Temapara Verónica* y, sobre todo, *Finita Pantalones*, si bien en 1986 marcaría pauta con *Weekend en Bahía*, en cuya aprobación coincidimos la mayoría de los colegas y el público, algo "raro", aunque no imposible por cierto. Su labor en continuo ascenso -sólo afectada por alguna que otra infeliz adaptación/versión de obras de autores extranjeros- daría, por fin, un texto esencial del primer lustro de los 90: *Manteca*, aquí justamente incluido. Pero no sólo este heredero de Estorino y los "realistas" integra a su libro Rosa Ileana; también otras tendencias, acaso más ¿neovanguardistas o posmodernas?, como *Timeball* o *El juego de no perder el tiempo* (Joel Cano, uno de los más jóvenes y talentosos dramaturgos actuales, a partir de *lo cubano universal*), *Opera ciega* (Víctor Varela, imbuido de su trabajo antropológico y pluriforme), *Safe* (Carlos Celdrán y Antonia Fernández, con una visión múltiple y rica en sus aprehensiones de la insularidad y la nostalgia por los *idos*) y *Los equívocos morales* (Reinaldo Montero, desde su compleja escritura que funde todo en su búsqueda de aspectos esenciales, a partir de lo conceptual, el humor, la ironía...).

Para ofrecer un panorama más equilibrado, la selectora inserta en su volumen otras piezas de raigambre universal, pero afinadas en la nacionalidad y la psicología de los aquí nacidos: *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea (Abilio Estévez, uno de los dramaturgos más calibrados y amante de una cubanía anhelante en sus poéticas piezas que recuperan lo mejor de nuestra idiosincrasia y cultura) y *Tren hacia la dicha* (Amado del Pino, de algún modo autobiográfico y evocador, lirismo mediante, de situaciones y visiones que atañen al Hombre, en cualquier ámbito y lengua, a pesar de su cubanía).

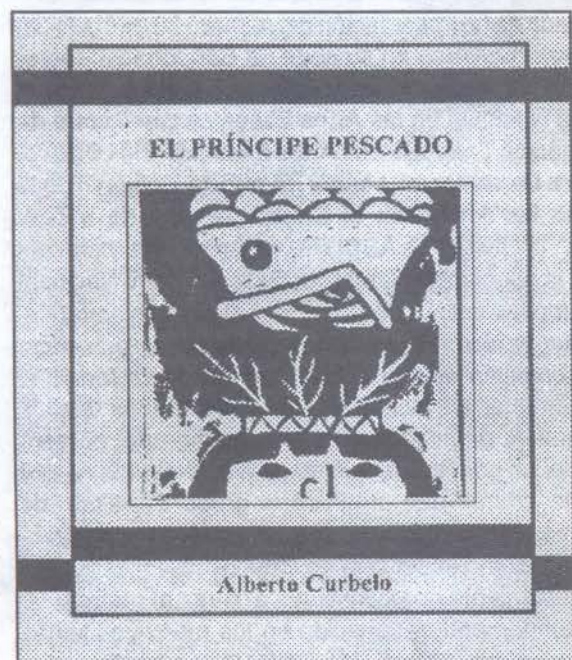
Yo decía al principio que, a mi modo de ver, se trata de una selección, en la que -¿cuándo no sucede?- tuvo que incidir su gusto estético, las preferencias y las afinidades electivas. La propia Rosa Ileana lo confiesa al inicio de su Prólogo, al escribir que "la selección no está exenta de gustos y afinidades personales". De cualquier modo, pienso que estamos en presencia de un buen trabajo selectivo, ya que, al margen de lo apuntado, las piezas incluidas han ocupado importan-

tes espacios escénicos y páginas de publicaciones especializadas como ésta, así como de diarios y revistas culturales y populares.

De valía indudable, repito, es por todo ello este volumen de Rosa Ileana Boudet y Ediciones Unión, a quienes debemos la salutación y el justo encomio por esta tarea de rigor y empeño.

* Waldo González.

LIBROS LIBROS



Para la historia también es válida la máxima popular "Todo es según el color del cristal con que se mire". Herodoto o Bernal Díaz del Castillo narraron lo que creyeron o lo que precisaban creer real.

Con motivo del medio milenio del Descubrimiento de América por los europeos, se gastaron toneladas de papel en contar la historia de tal genocidio y cómo lo vieron los ojos de los que vivían dentro de las columnas de Hércules.

Con legítimo derecho, Alberto Curbelo arremete contra la historia oficial del encuentro y, basado en la idea dramática del argentino Agustín Cuzzani y en diversas profecías y mitos amerindios, recrea, re-inventa, cuenta la historia de cómo pudo haber sido, en *El Príncipe Pescado*, Premio Abril de Teatro 1995, que la Editorial homónima acaba de publicar.

Un grupo de indios exasperados por la sequía deciden visitar al dios Sol para que llueva sobre el maíz: una tormenta cerca de las costas de España vuelca la balsa y son capturados en las redes de pescadores españoles, que al comprobar sus diferencias, y habiéndolos encontrado tan distintos, no aciertan a creerles humanos y les llaman pescados.

LIBROS LIBROS

EL PRÍNCIPE PESCADO*

Juan Carlos Cuba

Ya en tierras españolas, la Inquisición decide quemarlos; pero uno de los indios (que rápidamente ha aprendido el español en sus amoríos con la hija de uno de los pescadores), le narra a Colón las maravillas allende los mares, y éste, ante la católica Isabel, solicita la conquista de las nuevas tierras por descubrir. La historia teatral, en este texto, tiene un tono poético en el primer acto situado en América, donde los indios son interpretados por actores -según las exigencias del autor- en vivo, con musicalidad y lenguaje extraído de la literatura precolombina, predominando, entre canciones y danzas, el juego en la brillante y colorida realidad americana.

En cambio, en el segundo y tercer actos, situados en España, la acción tiene tono de farsa y los indios son ahora peleles, títeres manejados por intereses mercantiles y expansionistas de la España en tiempos de la Reconquista.

El lenguaje, en estos dos últimos actos, se vuelve a las fuentes populares de los romances y las canciones transmitidas por la herencia hispánica de nuestro pueblo. Se sobrecargan los efectos del grotesco al presentar a los caballeros de la Reina como mojiangas, conjugando lo humano y lo animal en un solo cuerpo, y la propia Isabel es representada esperpénticamente, montada en zancos.

Las lecturas de este nuevo texto de Alberto Curbelo son múltiples. Y la historia, desde luego, pudo ser cierta. ¿Quién lo sabe? Ahí están Quetzalcoatl y Balum Votán para demostrarlo. Este último personaje, extraído del proyecto teatral Chac-Mool, de José Martí, es el protagonista de la obra.

Con reirnos de la historia, en la que conviven seres humanos y muñecos, quizás estemos forjando otra nueva, con nuestras fantasías o, al menos, según el cristal con que nosotros la hemos mirado.

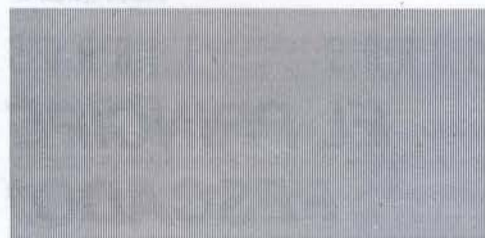
* Alberto Curbelo: *El Príncipe Pescado*, Ediciones Poramor, Ed. Abril, La Habana, 1996.

TABLILLAS

EN tablas

SAN IGNACIO 166

Sala Teatro Debate



La escena cubana

está provista de un movimiento teatral heterogéneo e inmerso en una dinámica creativa, que reclama un espacio para la reflexión. Si en los 80 el intercambio entre el trabajo práctico y la reflexión valorativa concedió un lugar importante en la evolución teatral cubana, tal vez el intercambio actual encuentra un margen mucho más reducido, dada las circunstancias que impone el momento que vivimos. Por ello, **tablas**, desde hace algún tiempo, ha creado su espacio destinado a lograr un sincero y constructivo intercambio entre creador y crítica. Desde el surgimiento de la Sala Debate, han pasado algunas de las más importantes obras (o fragmentos de éstas), representadas en 1996. El último trimestre llevó a este espacio las piezas: **El arca**, de Teatro Obstáculo, con dirección de Víctor Varela; **Contrapunteo**, de Teatros de Orilé, bajo la dirección de Mario Morales; y como es habitual también estuvo la danza, representada por Cuerpo Armónico, con la obra **Armónico**, dirigida por Regla Salvent. Por otro lado, se realizará el taller: "La dramaturgia en el teatro de títeres", impartido por el investigador y dramaturgo Freddy Artiles.

PRESENTACION

DEL NUMERO 50 DE TABLAS

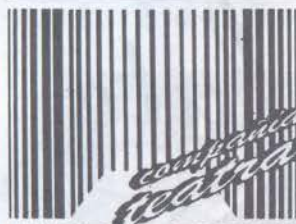
En ocasión de la presentación del número 50 de la revista **tablas**, se reunieron en su sede de San Ignacio, representantes de instituciones y centros artísticos como el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Centro de Investigación Teatral de las Artes Escénicas, la UNEAC, el Centro Promotor del Humor, la revista *Conjunto* de la Casa de las Américas, el Centro Cubano del ITI, el CELCIT, la UNIMA, la ASSITEJ, el Centro Promotor del Humor, la Asociación Hermanos Saíz, el Teatro Nacional y una amplia relación que incluye a directores teatrales, dramaturgos, actores, críticos, periodistas e interesados. La presentación estuvo a cargo de Armando Morales, actor y director artístico del Teatro Nacional de Guiñol, quien mostró detalladamente el contenido del número dedicado, en gran medida, a reseñar lo sucedido en el II Taller de Títeres que organiza el grupo Papalote, de Matanzas. También resaltó los artículos en torno a la danza, así como la sección de Crítica.

El acontecimiento que constituye arribar al número 50 fue profundamente reconocido en los mensajes leídos por los presentes (CNAE, ITI, UNEAC...) o los enviados por aquellos a los que les resultó imposible asistir ese día; ellos resaltaron el lugar indispensable que ocupa **tablas** entre los interesados en la escena cubana. No se trata de una publicación que caduque con el paso de los años, sino que se adentra con mayor profundidad y de manera diversa en el heterogéneo movimiento escénico nacional; es memoria artística hecha desde su presente.

El estímulo de los teatristas, quienes constituyen la razón de ser de la publicación, llegó con la presentación de escenas de **El Príncipe Blu**, de Teatro 2 (versión de William Fuentes sobre "El porquerizo", cuento de Hans Christian Andersen), y la intervención del grupo Trébol que brindó una hermosa tarde en compañía de la trova y el teatro. Imbuidos del júbilo que el momento demandaba, los presentes escribieron la última página del número 50 de la revista **tablas**.



EN EL EXTERIOR



HUBERT de BLANCK



La reconocida **Compañía Teatral Hubert de Blanck** realizó en 1996, varias giras internacionales, entre éstas, a las Islas Canarias y la ciudad de Madrid.

Las obras presentadas fueron: **Las penas saben nadar**, unipersonal interpretado por Adria Santana y dirigido por Abelardo Estorino; **Etelvina**, de Esther Suárez y la interpretación de Amada Morado, así como **La Legionaria**, del escritor español Fernando Quiñones, con dirección de Susana Alonso y la actuación de Francisco (**Pancho**) García, quien también actuó, junto a Pilar Tordera, en la puesta de **¡Ay, Carmela!**, dirigida por Nelson Dorr, y en otro monólogo, **Potestad del argentino**, de Eduardo Pavlovsky, ambos con muy buena recepción de crítica y público.

Invitado por la compañía Repertorio Español -que realiza representaciones para público de habla hispana-, el colectivo también se presentó con la obra **Vagos rumores** -escrita y dirigida por Abelardo Estorino, con la actuación de Adria Santana, René Losada y Alfredo Alonso y el diseño de luces de Saskia Cruz- en el Festival de Nueva York.

Del 26 de agosto al 9 de octubre, Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, del grupo **Papalote**, de Matanzas, viajaron a la ciudad de Monterrey, en el estado Nuevo León, México -invitados por el colectivo Baúl Teatro A. C., en coordinación con la Secretaría Regional de Relaciones Exteriores y CONARTE-, para realizar el montaje y diseño del primer museo de títeres del norte mexicano, con una colección de más de doscientos muñecos, que incluye fondos del Instituto Nacional de Bellas Artes de ese país -como los míticos títeres de la familia Rosete Aranda-, así como ejemplares únicos de la época de oro del guiñol azteca y piezas internacionales. Asimismo, se presentó el espectáculo unipersonal **Historia de burros**, de Rubén Darío Salazar, y se impartió un curso sobre el diseño y la teoría en el teatro de títeres. La gira se extendió a Sinaloa, al noroeste mexicano, para responder a una invitación del grupo Guiñoleros UAS, de la Universidad Autónoma de ese estado, con muestras teatrales y la realización del curso teórico-práctico de Diseño. A su regreso de México, los artistas se preparan para otra gira por ciudades rusas, como parte de la delegación que asistirá a las celebraciones por la Jornada de la Cultura Cubana. Presentarán dos espectáculos: **Ikú y Eleggua** y **Okín, pájaro que no vive en jaula**, ambos escritos y dirigidos por René Fernández Santana, director general de Papalote, quien también participará en la gira.

**T
E
A
T
R
O**



Premio del Centro Nacional de Promoción e Información de Literatura de México

El jurado del Premio Nacional Obra de Teatro que convoca el Centro Nacional de Promoción e Información de la Literatura de México -integrado por Mariana Lecuona, José Ramón Enríquez y Víctor Hugo Rascón- otorgó, por unanimidad, este galardón a la obra **La ciruela**, del cubano Salvador Lemis Pérez, por ser un texto no convencional, que maneja la ficción dentro de la ficción, y porque plantea personajes de profunda complejidad en descomposición y sumidos en el conflicto entre los sexos, en una atmósfera asfixiante que refleja la sociedad en que viven y en una geografía que rompe con la visión centralizada predominante en nuestro teatro.

TABLILLAS

EN EL EXTERIOR

Fresa y Chocolate

Volvió a escena el cuento "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", del escritor cubano Senel Paz; esta vez se trata de una versión teatral escrita por el mismo autor bajo el título Fresa y chocolate, y dirigida por Hugo Medrano.

Invitados por Gala Teatro Hispano, Washington, DC, Vladimir Cruz y Jorge Félix Alfí tuvieron a su cargo los roles principales de esta puesta, que compartieron con la actriz Gilda Bello Guerra. La obra se estrenó el pasado octubre, en dicha ciudad, con muy buena acogida por parte de la crítica y el público.



ARGENTINA

ESCRITO EN EL ESCENARIO

de Juan Carlos Gené

Acaba de aparecer, con el no.1 de la colección Teatro: teoría y práctica de TEATRO/CELCIT, *Escrito en el escenario*, volumen que recoge los estudios teóricos y de reflexión de Juan Carlos Gené, respaldados por la experiencia de más de cuarenta años en la actuación, dirección, enseñanza y dramaturgia; un testimonio en el que podremos identificarnos o confrontarnos; un documento de un modo de sentir y ver lo teatral, que se corresponde con un tiempo, una generación y también una geografía: América Latina.

Con esta colección -que irá reuniendo una serie de textos sobre diferentes aspectos de la teoría y la práctica teatrales-, sumada a la revista *Teatro/CELCIT* y la colección *Dramática Latinoamericana*, el CELCIT intenta dar un panorama cada vez más abarcador de la inabarcable realidad teatral iberoamericana.



CONVOCATORIAS

Del 11 al 14 de marzo de 1997, en la Ciudad de La Habana, ocurrirá un nuevo acontecimiento titiritero: la **II TRIENAL UNEAC DE TEATRO DE TITERES**, forum propicio al rastreo histórico, la investigación y formulación de teorías y conceptos de un arte milenario.

Esta Trienal -auspiciada por la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)-, marcó, en su primera edición, un hito en el cuerpo teórico del arte titiritero, al presentar ponencias que abarcaron temas tan propiciadores a la reflexión como:

"Títere y sociedad" / "El títere y la crítica" / "El títere en la televisión" / "La dramaturgia titiritera" / "Títere, tradición y contemporaneidad" / "El títere, el superactor", etcetera.

Los interesados pueden solicitar copias de estos trabajos.

Los temas propuestos para esta II Trienal estarán identificados con la "Intercultura en el teatro de figuras animadas y los jóvenes artistas en el universo del títere", para lo cual se dicta la siguiente convocatoria: Podrán participar críticos, investigadores, dramaturgos, sociólogos y cuanta inteligencia pueda brindar luz al retablo, incluyendo, por supuesto, a los titiriteros.

La lectura de ponencias con los temas convocados, tendrá un tiempo ajustado a los treinta minutos de exposición.

Los participantes podrán asistir, además, al taller que estará dirigido a tan específico arte que precisa de presupuestos muy definidos.

La II Trienal, además de las galas y homenajes, presentará en su clausura una "Titiritera tarde joven". Ese día, los interesados podrán mostrar trabajos escénicos que previamente se concierten con los organizadores del evento.

CUOTA DE INSCRIPCION

Participantes: \$30.00 USD / Observadores: \$30.00 USD / Estudiantes: \$20.00 USD

Para mayor información, dirigirse al señor Alfonso Quiñones, director de Promoción, Eventos y Relaciones Públicas, UNEAC. Fax: 33-3158/Teléf: 32-6991/ Télex: 51-1563 UNEAC-CU La Habana, Cuba.

El Centro de Teatro y Danza DE LA HABANA

convoca al Premio Chac-Mool 1997 de Textos Dramáticos en las categorías de teatro para adultos y teatro para niños y jóvenes.

BASES

1. Los originales, por triplicado, deben ser inéditos y su autor incluirá en la primera cuartilla su nombre y apellidos, dirección particular, teléfono, ocupación, centro de trabajo y un pequeño *curriculum* literario y/o artístico.
2. Se recepcionarán en el Departamento Artístico del Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana, en San Ignacio no. 166, entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, hasta el 22 de enero de 1997, en horario laboral.
3. El jurado estará integrado por prestigiosas figuras de las artes escénicas.
4. El premio, en cada una de las categorías, consistirá en diploma y \$1 000.00 (mil pesos, moneda nacional).
5. El Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana propiciará el montaje de los textos premiados entre los colectivos de la institución, de existir interés por parte de sus directores artísticos.

6. Todo autor deberá donar una copia de su obra al Fondo de Textos Dramáticos Inéditos del Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana, con el objetivo de su promoción entre los creadores escénicos de la capital.

7. La premiación se efectuará el 27 de marzo de 1997, Día Internacional del Teatro, en la clausura del Festival del Monólogo y Espectáculos Unipersonales.

8. La presentación de originales presupone, por parte de cada autor, la aceptación de las presentes bases.

**PREMIO
CHAC-MOOL
1997**

**DE TEXTOS
DRAMATICOS**

TABLILLAS

OLLANTAY 1995

P R E M I O S

El jurado convocado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), da a conocer los PREMIOS OLLANTAY correspondientes a 1995, que en sus diferentes rubros han recaído en las siguientes personalidades e instituciones:

AL TEATRISTA

Que se concede al hombre o mujer del teatro cuya trayectoria constituye un aporte destacado al desarrollo de la actividad escénica latinoamericana, al dramaturgo mexicano Emilio Carballido.

AL GRUPO DE TEATRO

La Barraca, de Ciudad Guayana, Venezuela.

A LA INVESTIGACION TEATRAL

Carmelinda Guimarães, de Brasil.

AL TEATRO PARA NIÑOS

José Amaya, de El Salvador.

A LA INSTITUCION DE APOYO AL TEATRO

Universidad de Chile.

A LA PUBLICACION TEATRAL

Revista *Ollantay*.

A LA EXPERIMENTACION Y LOS NUEVOS APORTES

Ricardo Bartis, de Argentina.

AL PROMOTOR DE TEATRO IBEROAMERICANO

Compañía de Teatro de Almada, Portugal.

PREMIO OLLANTAY ESPECIAL

Cátedra Iberoamericana de Narración Oral Escénica, fundada por Francisco Garzón Céspedes.

PREMIO OLLANTAY ESPECIAL

Teatro La Zaranda, de Jerez de la Frontera.



LA PEÑA DE LAS MARAVILLAS Y LOS 40 DE PELUSIN

Para el arte de los títeres en Cuba, 1996 fue un año especial, pues el personaje "Pelusín del Monte y Pérez del Corcho" cumple cuarenta años de criallez, alegrías y ternuras. La amorosa pluma de nuestra Dora Alonso más el magisterio de la línea escultórica de Pepe Camejo, sumados a la voz iluminada de Martha Falcón, crearon la imagen inolvidable de nuestro títere, que nos identifica como pueblo.

En "La Peña de las Maravillas" -espacio creado para que los niños descubran y disfruten el arte-, se celebró la fiesta de cumpleaños en honor a Pelusín. La filial de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC en Matanzas y el Teatro de las Estaciones, dirigido por Rubén Darío Salazar, concibieron una tarde irrepensible en la que los niños hicieron suyos poemas y narraciones de *La flauta de chocolate*, *Palomar*, *Los payasos* y *El grillo caminante*, textos que nos han acompañado una y otra vez.

Un mensaje de Dora y unas palabras del "Peluso", ese que nuestra narradora conserva hace cuarenta años, fueron leídos por Armando Morales. Fara Madrigal y Freddy Maragotto, como alegres payasos anfitriones, animaron la peña que culminó con la presentación de **Pelusín frutero**, del trujamán Sahimell Cordero, joven titiritero que ha hecho con este título un momento sustancial en la historia del títere en Cuba.

LIBRERIA DE TEATRO / CINE / MUSICA / DANZA /

EDITORA - DISTRIBUIDORA

Colección Teatro

TODAS LAS
PUBLICACIONES
QUE USTED

NECESITE DE TEATRO
ANTIGUAS
O
MODERNAS

**SOLICITELAS
A LA LIBRERIA**

LA AVISPA



San Mateo No.30, 28004, Madrid. España.
Teléfono y Fax: (91) 3080018

PUBLICACION SEMESTRAL
TEATRO

XXI

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Bs. As.
- Cías. extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Fac. de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217 • 4º-piso
(1002) Bs. As. (Argentina)

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD.
North America:

América del Sur: 20.00 USD.
South America:

Otros países: 24.00 USD.
Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas **tablas**

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...**

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

DANZA Folklórica y Moderna

TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,
para Niños y Jóvenes

BALLET Clásico y de Pantomima

ESPECTACULOS Circences





Flora Fong

ESTUDIO Y GALERIA

Calle 11 No. 4212 e/ 42 y 44, Miramar, Playa, Ciudad de La Habana, Cuba. Tel.: 33 9543